

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

**Departamento de Musicología**



**TESIS DOCTORAL**

**El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Laura Cuervo Calvo**

Directoras

Cristina Bordas Ibáñez  
María Nagore Ferrer

**Madrid, 2012**

ISBN: 978-84-616-1616-9

© Laura Cuervo Calvo, 2012

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

Departamento de Musicología

***EL PIANO EN MADRID (1800- 1830): REPERTORIO,  
TÉCNICA INTERPRETATIVA E INSTRUMENTOS***

Tesis doctoral presentada por

**Laura Cuervo Calvo**

Realizada bajo la dirección de

**Dra. Cristina Bordas Ibáñez**

**Dra. María Nagore Ferrer**

Madrid, 2012

## **AGRADECIMIENTOS**

En primer lugar quiero expresar mi más profundo agradecimiento a las directoras de esta tesis, las profesoras Cristina Bordas Ibáñez y María Nagore Ferrer, por sus incesantes correcciones y por sus diversas sugerencias que han ido motivando en mí una continua superación y han abierto nuevos caminos cuando las sendas parecían estrecharse. Sin su ayuda este trabajo no hubiera sido posible.

Del mismo modo mi especial agradecimiento al director del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de España, José Carlos Gosálvez, por su apoyo continuado en la localización de partituras y documentos así como en la interpretación de los mismos. A la bibliotecaria Isabel Lozano agradezco su amabilidad y eficiencia en la búsqueda de fuentes; a Lothar Siemens la ayuda prestada en la consulta de fuentes en la Biblioteca Lothar Siemens de la Universidad de Las Palmas; a Fabiola Azanza, archivera de la Real Sociedad Económica Matritense, su inestimable y continua aportación de informaciones provechosas; a Elena Magallanes, directora de la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid, su ayuda en la búsqueda de fuentes; a Ana Vega Toscano la colaboración en la consulta de los fondos de Radio Televisión Española; y a otros empleados de bibliotecas y archivos consultados agradezco su eficaz colaboración.

La decisión y ánimo para acometer esta tesis se la debo en parte a Antonio Ruiz, inspector de educación de la Comunidad de Madrid, con el que he compartido durante muchos años un dúo clarinete/piano y una profunda amistad, sus consejos han sido una ayuda valiosa para mí.

Las constantes palabras de ánimo de José Miguel Bermejo, director del Instituto de Enseñanza Secundaria de Alcorcón en el que imparto la asignatura de música desde el año 2002, las de Beatriz Gómez Sancho y Sebastián García Delgado, y las de otros compañeros, han sido también una gran ayuda en este trabajo.

A Nuria y José Luis les debo el haber estado siempre cerca de forma incondicional y permanente. A otros compañeros y amigos como Isabel Rodríguez, Carmen Julia Gutiérrez, Judith Ortega, Ana Carpintero, M<sup>a</sup> Elena Salmerón, Marta Mesonero y Franz Zetl, les agradezco sus palabras de ánimo y su continuo apoyo.

La ayuda prestada por Carlos Lugo con la edición de partituras ha sido igualmente muy valiosa.

Uno de mis mayores agradecimientos recae en mis padres y especialmente en mi madre, que desde la infancia ha sabido inculcar en mí el valor del esfuerzo y de la constancia, enseñándome a no desfallecer ante los problemas. Su espíritu positivo y constructivo me ha acompañado durante esta tesis.

Especialmente inestimable ha sido el apoyo de José Ramón en el día a día con su paciencia al escucharme y los consejos adecuados en cada momento. Las palabras de ánimo de Víctor cada día antes de acostarse, cuando mi trabajo aún se adentraba en la noche, han contribuido a despejar mi cansancio y a perseverar en el estudio.



<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	3
<b>ABREVIATURAS</b> .....	7
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	9
1. Fuentes y metodología.....	12
2. Estado de la cuestión .....	19
3. Estructura del trabajo .....	27
4. Criterios para la edición textual y musical.....	29
 <b>CAPÍTULO I: FUENTES IMPRESAS Y MANUSCRITAS</b> .....	31
<b>1. El desarrollo de la industria editorial de música</b> .....	33
1.1. Antecedentes .....	33
1.2. Primer tercio del siglo XIX.....	43
<b>2. El mercado editorial</b> .....	67
2.1. Impresores .....	68
2.2. Libreros.....	70
2.3. Editores.....	72
2.4. Proveedores y corresponsales .....	79
2.5. Almacenistas musicales .....	82
<b>3. Soportes y formatos de las ediciones musicales</b> .....	84
3.1. Un formato particular: la colección facticia .....	90
3.2. Formatos sujetos a estrategias comerciales específicas .....	92
- Fascículos .....	92
- Separatas y entregas .....	93
- Periódicos musicales .....	94
<b>4. Las partituras manuscritas</b> .....	103
4.1. Los copistas de música .....	108
4.2. La difusión del manuscrito musical .....	110
4.3. Precios de venta de los manuscritos.....	113
<b>5. Un caso de estudio, los cuadernos manuscritos para piano de principio del siglo XIX en la BNE</b> .....	114
 <b>CAPÍTULO II: OBRAS DIDÁCTICAS PARA PIANO</b> .....	133
<b>1. Métodos para piano foráneos y españoles</b> .....	137
1.1. Identificación y clasificación de las fuentes .....	139
1.2. Corrientes didácticas procedentes de otros países europeos y su recepción en España.....	147
- Métodos franceses .....	149
- Conceptos musicales y técnicos de la <i>London Pianoforte School</i> .....	172
- La obra didáctica de Hummel .....	183
1.3. Métodos españoles.....	186

<b>2. Aspectos de la técnica pianística difundida en los métodos, en relación a los modelos de pianos</b>	202
2.1. La extensión del teclado, el colorido tímbrico, los registros y los pedales en los pianos ingleses	207
2.2. Otras cuestiones de la técnica pianística relacionadas con los pianos germano-vieneses	230
<b>3. La configuración del lenguaje idiomático del piano en los métodos</b>	236
3.1. La articulación aplicada a la nueva sonoridad del piano	239
3.2. El tratamiento de los pedales	245
3.3. La digitación pianística y su práctica interpretativa	255
3.4. Los nuevos usos de la ornamentación	265
<b>4. Los métodos como medio de difusión del repertorio</b>	274
4.1. Géneros	284
4.2. Autores	292
<b>CAPÍTULO III: REPERTORIO PARA PIANO</b>	299
<b>1. Clasificación del repertorio por géneros</b>	301
<b>2. Géneros para tecla hacia 1800</b>	308
2.1. Danzas para piano	314
- Piezas de danza cortesana	322
- Danzas españolas	333
2.2. Otras formas clásicas	353
- La variación	354
- La sonata	362
- El rondó	373
<b>3. El afrancesamiento en los géneros y su réplica nacionalista (1808-1813)</b>	377
3.1. La hibridación con lo francés	382
3.2. La música patriótica	386
<b>4. Los géneros de la restauración fernandina (1814-ca.1830)</b>	403
4.1. El italianismo operístico en los géneros para piano	404
4.2. El declive de las danzas españolas	428
4.3. El auge de los bailes de salón extranjeros	432
<b>CONCLUSIONES</b>	443
<b>FUENTES CONSULTADAS</b>	453
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	461
<b>APÉNDICES</b>	483

## **ABREVIATURAS**

### **Archivos y bibliotecas**

**BMAM:** Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid  
**BHM:** Biblioteca Histórica de Madrid  
**BNE:** Biblioteca Nacional de España  
**BNF:** Biblioteca Nacional de Francia  
**BNP:** Biblioteca Nacional de Portugal  
**BNA:** Biblioteca Nacional de Austria  
**RB:** Real Biblioteca  
**AGP:** Archivo General de Palacio  
**BS:** Biblioteca del Senado  
**RABASF:** Real Academia de Bellas Artes de San Fernando  
**RCSMM:** Real Conservatorio Superior de Música de Madrid  
**BNC:** Biblioteca de Catalunya  
**UGR:** Biblioteca de la Universidad de Granada  
**AHN:** Archivo Histórico Nacional  
**RSEM:** Real Sociedad Económica Matritense  
**CDMYD:** Centro de Documentación Música y Danza  
**FJM:** Fundación Juan March  
**ICCMU:** Instituto Complutense de Ciencias Musicales

### **Prensa**

**DM:** *Diario de Madrid*  
**GM:** *Gaceta de Madrid*

### **Entradas bibliográficas**

**DMEH:** *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. Dir. Emilio Casares Madrid, SGAE, 1999.  
**MGG:** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, Bärenreiter, 1994.  
**NG:** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., London, Macmillan, 2001.  
**RISM:** Repertoire International des Sources Musicales

## INTRODUCCIÓN

El objetivo general de este trabajo es estudiar el papel que desempeñó el piano en Madrid durante un periodo de tiempo que abarca aproximadamente desde 1800 hasta 1830. Para ello estudiaremos la configuración y difusión del repertorio pianístico impreso y manuscrito, la técnica interpretativa del instrumento asociada a los diferentes modelos de pianos que se fabricaron en la época y los métodos didácticos para piano que se usaron a lo largo de las tres décadas.

Nuestra atención ha recaído en el primer tercio del siglo XIX porque lo consideramos un periodo de gran importancia en la evolución del repertorio pianístico en el que culminó el avance hacia la consolidación del lenguaje idiomático del instrumento y se definió su técnica de interpretación a la vez que se independizó de otros instrumentos de tecla como el clave, el órgano y el clavicordio<sup>1</sup>. Se trata de una etapa en la que la comercialización e industrialización del piano experimentó un fuerte incremento al verse favorecida por la incorporación de mejoras técnicas, por la reducción de su tamaño y por la disminución de su coste<sup>2</sup>. El auge del instrumento se vio además impulsado por su capacidad para ofrecer reducciones de obras orquestales y operísticas, así como por las posibilidades que brindaba como instrumento solista o como integrante de las agrupaciones de cámara. En torno a 1820 su inevitable expansión llegó ya a todos los ámbitos pudiéndose decir que la transición del clave al piano se había verificado<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Sutherland sostiene que en un principio el repertorio para piano y para el clave era conjunto: “en un primer momento el piano no tuvo un nombre formal, era simplemente un tipo específico de *clavicordio* (en España), *cembalo* (en Italia y Alemania) o *harpsichord* (en Inglaterra). Mientras el piano fuera considerado un tipo de clave caro y poco común, no procedería componer música que sólo pudiera tocarse en éste. Por lo tanto, seguramente es fútil buscar un repertorio de música de tecla antes del período clásico que sea exclusivo para piano y sólo ejecutable en éste”. (SUTHERLAND, David, “La evidencia más temprana del lenguaje técnico del piano”, *Claves y pianos españoles: Interpretación y repertorio hasta 183*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2003, p. 134). Cuando Sutherland cita el *clavicordio* español se refiere al clave. A las afirmaciones de Sutherland hay que añadir que sí se conocen producciones de partituras específicas para el piano al menos desde la publicación de Florencia de las *Sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti* de Giustini da Pistoia en 1732, aunque se trata de producciones aisladas.

<sup>2</sup> Clementi expone en la sexta edición de su método (1811) los modelos de pianos y algunas de las características propias de los pianos que Clementi & Co. producían para su exportación a España e Iberoamérica. Véase Cap. III, pp. 362 ss.

<sup>3</sup> En 1827 el compositor alemán Johann Nepomuk Hummel prologó su obra didáctica para piano exaltando las mejoras técnicas que había experimentado el instrumento y refiriéndose al nuevo estilo de composición que se había aplicado a su repertorio: “El Piano-forte es el instrumento más cultivado en el día y con razón, pues a la gran ventaja que tiene de no perjudicar la salud de la persona aun más delicada,

Es precisamente esta etapa de cambios a la que dedicamos nuestro trabajo deseando que llene una de las lagunas que hasta ahora existían en la investigación sobre la música pianística española. Esperamos que sirva de eslabón esclarecedor entre el repertorio de la escuela de tecla dieciochesca y el repertorio del piano romántico español. La historia del piano en Madrid refleja además lo acontecido en el resto de España y sirve también para completar la falta de conocimiento de estos hechos en el ámbito internacional<sup>4</sup>. La ausencia de estudios completos sobre éste y otros temas analizados en la presente tesis otorga interés al trabajo y abre a la vez nuevas vías de investigación para futuros estudios musicológicos.

Debido a la necesidad de acotar cronológicamente el período, hemos establecido como punto aproximado de partida el año 1800, en torno al cual se publicaron en Europa los primeros métodos para piano<sup>5</sup>; y lo concluimos hacia 1830 porque ese año se estableció de manera oficial la docencia del instrumento en Madrid en el Real Conservatorio de Música de M<sup>a</sup> Cristina.

Hemos tenido también que acotar el espacio geográfico porque resultaría muy difícil realizar este tipo de estudio para toda España. Nos hemos centrado en Madrid porque durante las tres décadas que nos ocupan fue el centro administrativo y político del país y sirvió de referencia cultural a una buena parte del resto de España. Al ser la ciudad en la que se encontraba asentada la Corte y en torno a ella numerosas casas

---

se le agrega la de no necesitar de ningún otro instrumento para producir la armonía más llena y perfecta. Esta cualidades tan apreciables, unidas a lo mucho que el instrumento en sí se ha perfeccionado durante estos 20 años, han hecho que se generalice tanto y de aquí el grado de ejecución verdaderamente portentoso a que se ha llegado. Al paso que se han ido haciendo estos progresos, el estilo de componer para el instrumento ha ido tomando por grados una forma enteramente diferente, y las grandes y cada día mayores dificultades que continuamente se han ido presentando al ejecutante, han hecho indispensables una porción de alteraciones en los principios anteriormente establecidos”. El texto corresponde a la traducción del original llevada a cabo por Santiago Masarnau seis años después (MASARNAU, Santiago, *Curso completo teórico y práctico*, Madrid: Bartolomé Wirmbs, 1833).

<sup>4</sup> Con ello contribuimos a afianzar el convencimiento manifestado por algunas personalidades de la musicología como Emilio Casares y Celsa Alonso sobre la necesidad de significar la contribución española a la historia de la música europea: “es necesario superar el agravio comparativo entre la música que en España se escribía y consumía, y la que se hacía en el resto de Europa, puesto que la historia de la música no es solo la de los países alemanes y ciertos cenáculos parisinos o la de la ópera en Italia, sino una realidad mucho más compleja y en muchos lugares más próxima a la nuestra” (CASARES, Emilio; ALONSO, Celsa (eds.), *Música española en el siglo XIX*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995, prólogo).

<sup>5</sup> El primer método que hemos podido conocer dedicado expresa y únicamente al piano es el de VIGUERIE, Bernard, *L’art de toucher le pianoforte*, París: Chez l’Auteur [ca.1796]. Al estar dentro del ámbito de influencia del piano los métodos para piano se difundieron rápidamente en España al igual que en otros países europeos. Véase Capítulo III, pp. 306-307.

nobiliarias, acogió una ingente afluencia de población de otras zonas del país y del extranjero. Su situación geográfica privilegiada en el centro de la Península contribuyó a que convergiesen en ella rutas comerciales y favoreciendo el asentamiento de constructores de instrumentos, impresores y almacenistas.

Además de la acotación temporal y geográfica ha sido necesaria una acotación del repertorio pianístico analizado por ser éste muy extenso. Hemos excluido la música de cámara, la escrita para voz y piano o para piano y orquesta, dedicando nuestra atención a las piezas para piano solo, aunque parte de ellas fuesen adaptaciones de obras vocales o reducciones de obras orquestales.

A su vez hemos tenido en cuenta que durante el periodo seleccionado España atravesó fuertes inestabilidades socio-políticas y económicas, pues vivió tres regencias diferentes, sufrió la Guerra de la Independencia, tuvo que asimilar la pérdida de parte de su imperio colonial, sufrió algunas medidas tomadas por el gobierno de Fernando VII como la prohibición de publicaciones periódicas a excepción del *Diario de Madrid* y la *Gaceta*<sup>6</sup>, y se encontró ideológicamente dividida. Sin embargo, la agitación social y las turbulencias políticas acaecidas durante esta época no consiguieron detener el creciente interés del público aficionado por acceder al instrumento “de moda” en España al igual que en el resto de Europa: el piano.

La elevada demanda de aprendizaje de este instrumento suscitó que aflorasen iniciativas privadas para la creación de conservatorios siguiendo el ejemplo de los que ya estaban en funcionamiento en países vecinos como Francia o Italia. Nos referimos a los proyectos de Melchor Ronzi y de José Nonó<sup>7</sup>. Además surgieron propuestas desde instituciones como la Real Sociedad Económica Matritense, que impregnadas del espíritu ilustrado pretendieron instruir a sus socios en el arte musical. Se incrementó la docencia privada en Madrid a través de colegios o de profesores particulares, que fueron un apoyo para innumerables aficionados en su empeño por obtener la formación necesaria que les permitiera formarse y participar activamente en las nuevas tendencias del ocio de la sociedad acomodada. Se elaboraron los primeros métodos para piano y en ellos quedaron reflejados los criterios interpretativos propios

---

<sup>6</sup> Real Decreto de 25 de marzo de 1815. El Decreto se paralizó durante el Trienio Liberal 1820-23.

<sup>7</sup> Para más información sobre el proyecto de Melchor Ronzi se puede consultar Cap. I, p. 64; y sobre el proyecto de José Nonó Cap. I, pp. 55 y ss.

del instrumento. El nivel de enseñanza que predominó en los métodos de las primeras décadas del siglo XIX fue la elemental, que era la afín al principiante aficionado. Durante la tercera década del siglo (1820-30) la enseñanza se amplió a un intérprete más especializado.

Los métodos a su vez difundieron un repertorio internacional que estaba de moda en esta época, y que reunía principalmente danzas de salón y música derivada de la ópera.

En Madrid la edición y comercialización de la literatura pianística experimentó un fuerte impulso a partir de la segunda década del siglo XIX, debido a la proliferación de ediciones impresas elaboradas en los nuevos talleres de calcografía y al paulatino desarrollo de almacenes especializados; en el centro de la ciudad surgieron almacenes dispuestos a abastecer la creciente demanda del público aficionado de la capital y de parte de las provincias españolas.

### **1. FUENTES Y METODOLOGÍA**

- 1- La fuente principal utilizada en nuestra investigación ha sido la partitura, tanto impresa como manuscrita, por ser éste el documento que nos ofrece mayor información sobre la consolidación del lenguaje idiomático para piano, los géneros que se difundieron y las prácticas interpretativas de la época.

Hemos consultado en torno a mil quinientas partituras manuscritas o impresas durante las tres décadas que nos conciernen, de las que hemos seleccionado más de novecientas para nuestro trabajo.

La tarea de recopilación de fuentes ha sido de gran dificultad debido a su dispersión. Hemos tenido que consultar numerosos fondos de diferentes bibliotecas.

El proceso general de búsqueda se ha visto además ralentizado debido a que una buena parte de las partituras está sin fechar. Ello responde a la práctica de los compositores y editores de esta época de no aportar indicios sobre el año de publicación de la obra, ya que el mercado musical tendía a consumir preferentemente lo más reciente y en el

momento de su publicación la obra ya empezaba a envejecer<sup>8</sup>. Para los impresos que carecen de este dato hemos recurrido a la consulta del nombre del editor, del estampador o incluso del número de plancha utilizada por el mismo, en cuyo caso y gracias a trabajos previos de investigación como el de José Carlos Gosálvez Lara<sup>9</sup> acerca de los editores madrileños, hemos podido fechar e incorporar la fuente a nuestra base de datos<sup>10</sup>.

En otros casos hemos aportado un año de publicación aproximado guiándonos por indicios como el nombre y dirección del almacén de venta o los contornos de las planchas calcográficas en el papel, si bien la costumbre de la época de no aportar indicios que pudieran ayudar a localizar el año de publicación de la obra, ha favorecido que incluso a veces se cortasen las marcas de las planchas antes de ser ofrecidas al público.

Tampoco se aportan siempre en las partituras datos sobre el autor. El anonimato fue frecuente en la época, debido a que algunos de los trabajos eran copias manuscritas de adaptaciones de composiciones ya existentes, como es el caso de algunas reducciones vocales, en las cuales la originalidad era menos importante que el producto en sí. También se realizaron obras a partir de materiales preexistentes en el marco de las representaciones escénicas y se adaptaron partituras de autores famosos –como Haydn, Pleyel, Clementi, etc.- que generalmente fueron adquiridas en el extranjero por los mismos almacenistas o libreros, por ser la copia un procedimiento más rentable que la edición impresa. Estos arreglos o adaptaciones se realizaban por encargo a músicos que generalmente permanecían en el anonimato. Otra causa muy puntual de que algunos

---

<sup>8</sup> En el caso de que la partitura estuviera sin fechar, hemos tenido en cuenta las reglas básicas citadas por Krummel para fechar música antigua. Éstas se resumen de la siguiente manera: 1º trabajar tomando como punto de partida la portada; 2º hacer un seguimiento de las producciones de los editores según los números de plancha que pudieran figurar en los soportes; 3º tomar nota de las direcciones o ciudades que figuran; 4º consultar catálogos que pudieran anunciar la obra que manejamos; 5º tener en cuenta el año de composición de la obra, porque difícilmente puede haber sido editada antes de ella, que suele coincidir con la fecha de su estreno, aunque hay excepciones en este terreno; 6º si la copia contiene datos de un comerciante o de un particular que podamos ubicar en el tiempo, la obra tiene que haber sido editada con anterioridad; 7º tomar referencias del estilo musical, de eventos especiales citados en partes vocales o en otras referencias textuales como puede ser el precio de venta; 8º consultar las fechas que han sido anotadas en otras fuentes bibliográficas; 9º ser prudente y citar la fuente que se ha tomado como referencia para fechar la obra (KRUMMEL, D. W. (ed.), *Guide for Dating Early Published Music*, Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter Verlag, 1974, pp.18-19)

<sup>9</sup> GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1995.

<sup>10</sup> La base de datos se explicará más abajo en el punto 8 de este apartado.



autores no firmaran sus obras fue su papel como defensores patrióticos en los tiempos de la ocupación francesa.

La difícil lectura de algunas páginas debido a su deterioro por el uso y una inadecuada conservación ha sido una dificultad añadida. En algunas ocasiones no hemos podido manejar las obras originales y hemos tenido que consultarlas mediante microfilms.

Un elevado número de partituras están recogidas en colecciones facticias. Generalmente se trata de compilaciones heterogéneas de obras de diversos géneros y autores que se ajustan al perfil concreto de su propietario en función de sus necesidades, intereses o gustos musicales. Normalmente faltan las portadas de las mismas, que precisamente son las que más información aportan acerca de la fuente, lo cual nos ha dificultado también el trabajo de catalogación.

Sin embargo, la tendencia generalizada a dedicar las composiciones nos ha aportado claridad acerca de la ubicación en el tiempo o de la funcionalidad de las mismas. Con dicha práctica se personalizaba la obra dirigiéndola a un discípulo<sup>11</sup> o a un amigo, a la vez que se obtenía mayor reconocimiento y mayor popularidad si iba dirigida a un personaje ilustre<sup>12</sup>.

Hemos consultado obras musicales pertenecientes al primer tercio del siglo XIX en los siguientes archivos y bibliotecas: Biblioteca Nacional de España<sup>13</sup>, Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, Biblioteca Histórica de Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, archivo de la Real Academia de Bellas

---

<sup>11</sup> Como ejemplo la dedicatoria a la señorita Dña. Manuela Eguilaz por su maestro Dn. Ramón de la Sienrra, en la portada de las variaciones para piano tituladas *Paseo solitario*. [BNE, MC/4200/28(7)].

<sup>12</sup> Así es en el caso de las *Variaciones para piano-forte sobre la canción vasca Itzasora irtenais*, dedicada por el autor Antonio Buyé a la reina de España M<sup>a</sup> Josefa Amalia de Sajonia (1803-1829), tercera esposa de Fernando VII, con su consentimiento y durante los años de su reinado 1819-1829 [BNE, MC 29/29].

<sup>13</sup> Un depósito de recepción de algunas creaciones musicales de las tres primeras décadas del siglo XIX fue la antigua Biblioteca Real, antecesora de la Biblioteca Nacional. A ella llegaron algunas copias no solo de las obras depositadas en las librerías para su distribución, sino también de las obras que los libreros o almacenistas adquirían del extranjero para su venta. En la BNE hemos consultado también fuentes pertenecientes al fondo musical de la reina María Cristina de Borbón y al del Infante Francisco de Paula y su esposa Luisa Carlota de Borbón [BNE, M/1008]. Los fondos musicales del infante Francisco de Paula ya han sido citados por: SUBIRÁ, José; *El Teatro del Real Palacio (1849-1851)*, Madrid: Instituto de Musicología 1950. Sobre la música perteneciente al otro hermano del rey, el infante Sebastián Gabriel, se puede ver: MARTÍNEZ CUESTA, Juan; KENYON, Beryl, "El infante don Gabriel (1752-1788) gran aficionado a la música", *Revista de Musicología*, vol. XI, n° 3 (1988), pp. 767-806.

Artes de San Fernando<sup>14</sup>, Biblioteca del Senado, archivo de la Real Sociedad Económica Matritense, Real Biblioteca, Archivo General de Palacio, colección privada Lothar Siemens de la Biblioteca de Universidad de Las Palmas y el archivo musical procedente del convento de Las Claras de Sevilla conservado en la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la UCM<sup>15</sup>. Además hemos consultado los catálogos de la Biblioteca de Catalunya, Biblioteca Provincial de Granada, Biblioteca Valenciana, Biblioteca Pública de Santiago de Compostela, archivo musical del Monasterio de San Pedro de las Dueñas en León<sup>16</sup>, archivo musical del Monasterio de Santa Ana de Ávila<sup>17</sup>, Deutsche National Bibliothek, Bayerische Staats Bibliothek, Österreichische National Bibliothek, Biblioteca Nacional de Portugal, Bibliothèque Nationale de France, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Biblioteca Musical del Conservatorio de Milán y Biblioteca Nacional de Cuba José Martí..

- 2- Otra fuente primaria para este trabajo ha sido el conjunto de obras didácticas correspondientes al primer tercio del siglo XIX. Hemos hecho una búsqueda y análisis de los métodos conservados en las bibliotecas y archivos que acabamos de citar. Paralelamente hemos consultado los listados de métodos para piano citados en los índices realizados por Adélaïde de Place<sup>18</sup>, en el de la colección de Fétis<sup>19</sup> y en las ediciones de J. M. Fuzeau y de Garland que contienen reproducciones facsímiles<sup>20</sup>.

---

<sup>14</sup> Hemos Consultado el Fondo Jimeno que nos ha resultado de gran interés porque nos ha aportado información sobre los autores y géneros que recopilaron en este caso dos músicos profesionales de la época.

<sup>15</sup> BORDAS, Cristina, DOMÍNGUEZ, José María; GUTIÉRREZ, J. A. (catalogación), *Fondo de las Claras de Sevilla* (inédito), Biblioteca de Geografía e Historia de la UCM, 2009.

<sup>16</sup> MORALES, Luisa, Morales, Luisa (introducción y transcripción), *Obras para tecla del siglo XVIII: Ms. Del Monasterio de San Pedro de las Dueñas (León)*, Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, Sección de Música Antigua, 1997.

<sup>17</sup> DE VICENTE Alfonso, *La música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI–XVIII): catálogo*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989.

<sup>18</sup> PLACE, Adélaïde de, *Le Piano-forte à Paris entre 1760 et 1822*, Paris: Aux Amateurs de livres, 1986; íb.,: “*Les premières méthodes de piano-forte en France entre 1760-1833*”, *La Musique du théorique au politique*, Joel- Marie Hugues & Fauquet (ed.), París: Aux Amateurs de Livres, 1991, pp. 113-130.

<sup>19</sup> FÉTIS, Francois-Joseph, *Tutors and Méthodes from the Fétis Collection at the Bibliothèque Royale*

*Albert Ier, Bruseles*, Berkshire: Research Publications, 1989.

<sup>20</sup> ROUDET, Jeanne (ed.), *Méthodes & Traités en France 1600-1800*, París: Fuzeau, J. M., 2004. TEMPERLEY, Nicholas (ed.), *The London Pianoforte School, 1766-1860*, Nueva York & Londres: Garland Publishing, 1985.

- 3- Los catálogos de música que con frecuencia aparecen en las contraportadas de las obras o en ediciones separadas realizadas tanto por libreros como por almacenistas españoles y extranjeros, han resultado ser fuentes fundamentales para conocer la oferta y la demanda de la música pianística. Nos han aportado una idea del porcentaje de música que se elaboró para el piano en relación con otros instrumentos y del peso comercial que tuvieron los métodos didácticos.
- 4- También hemos obtenido información de colecciones y catálogos de pianos del primer tercio del siglo XIX. En concreto hemos visitado la colección de pianos de la casa Hazen de las Rozas (Madrid) y los pianos conservados en el Palacio Real de Aranjuez. Para obtener información sobre los instrumentos conservados de la época hemos consultado los catálogos de Cristina Bordas, Romá Escales, Cristina Andreu y Francesc Isbert<sup>21</sup>.
- 5- Otras fuentes secundarias de gran utilidad para este trabajo han sido las numerosas ediciones modernas de obras para piano del primer tercio del siglo XIX, que nos han permitido añadir información a la investigación.
- 6- Paralelamente hemos hecho un seguimiento minucioso del reducido mapa hemerográfico musical español de las tres primeras décadas del siglo XIX en busca de noticias musicales, partituras o anuncios referidos al piano. La consulta se ha focalizado en la sala de prensa y hemeroteca digital de la BNE; y en la hemeroteca del Ayuntamiento de Madrid. Hemos constatado que hasta 1830 las noticias musicales fueron escasas en toda España y las críticas de las interpretaciones muy esporádicas. En este periodo convivieron diferentes publicaciones periódicas que recogieron los programas de las funciones teatrales al final del periódico. Generalmente incluyen escuetas especificaciones horarias, información del repertorio, de los actores y de los cantantes. Además, en algunos casos se incluían anuncios de oferta docente, de ventas de partituras o de instrumentos, como en el *Diario de Madrid*, *Diario de Barcelona* y *Diario de Valencia*, entre otros. El *Memorial literario, instructivo y curioso de la*

---

<sup>21</sup> BORDAS, Cristina, “Instrumentos musicales de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español de Madrid”, *Revista de Musicología*, vol. VII (1984), pp. 301-333; Id., *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, [Madrid]: Centro de Documentación de Música, INAEM, 1999-2001. ESCALES I LLIMONA, Romá Escalas (dir. y coord.), *Museu de la Música: Catàleg d’instruments*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1991. ANDREU, Cristina; ISBERT, Francesc, *Les talles de la col·lecció Vive*, Maó: Museu de Menorca, 2001.

*Corte de Madrid* (1784-1808)<sup>22</sup> y *El Universal*<sup>23</sup> (1814) incorporaban una última columna informando sobre las representaciones de los teatros madrileños del Príncipe y de la Cruz, en las que se ofrecían comedias o sainetes a menudo seguidos de bailes, y durante la cuaresma dramas sacros y conciertos instrumentales. En este último periódico se ofrecían a la venta partituras e instrumentos musicales. *La Abeja madrileña*<sup>24</sup> (1814), en su efímera existencia de un año, aportó breves informaciones acerca de las piezas nuevas que se imprimían y representaban en los teatros madrileños. En 1822 se lanzó al mercado un *Periódico de las Damas* de frecuencia semanal, del que no tenemos noticias más allá de finales del mismo año. Contiene anécdotas, poesía, modas (sobre todo la parisina), acertijos o charadas, artículos políticos, oferta docente, ilustraciones, relatos sobre mujeres insignes y cartas de una madre a su hija. *El Indicador de los espectáculos y el buen gusto*<sup>25</sup> (1822-23) anunciaba las representaciones del teatro del Príncipe, de la Cruz, del Caballero de Gracia y las del Norte; y también conciertos en el café “La Cruz de Malta”, bailes de máscaras, venta de instrumentos y partituras. La publicación periódica que más artículos críticos musicales contiene es la *Crónica científica y literaria*; la *Revista Española* incorpora información esporádica sobre venta de partituras y métodos para piano. El *Kalendario Manual y Guía de forasteros de Madrid* (1744-1837)<sup>26</sup> incluye datos interesantes sobre la docencia musical en el Real Seminario de Nobles; y las noticias musicales del *Memorial literario o biblioteca periódica de ciencias, literatura y artes*<sup>27</sup> están recogidas en los papeles Barbieri conservados en la BNE<sup>28</sup>. Como innovación respecto al siglo anterior existieron a principios del siglo XIX periódicos musicales de breve duración como *La Lira de Apolo*, *La Filarmonía*, *El periódico de Barcelona* o *La Euterpe*, que dedicaron buena parte de su contenido al piano y que nos han aportado mucha información acerca de los géneros musicales, de su función y de sus destinatarios.

---

<sup>22</sup> Para más información sobre esta publicación se puede también consultar: MOLL, Jaime, “Una bibliografía musical periódica de fines del siglo XVIII”, *Anuario Musical*, XXIV (1969), pp. 247-258.

<sup>23</sup> *El Universal*, Madrid: Imprenta del Universal, Calle del Arenal, 1814.

<sup>24</sup> *La Abeja madrileña*, Madrid: Imprenta de Villalpando, 1814.

<sup>25</sup> *El Indicador de los espectáculos y el buen gusto*, Madrid: Imprenta de la Minerva Española e Imprenta del Indicador, K.J. Fernandez, calle de Atocha, 1822-1823.

<sup>26</sup> *Kalendario Manual y Guía de forasteros de Madrid*, Madrid: Imprenta Real, 1744-1837.

<sup>27</sup> *Memorial literario o biblioteca periódica de ciencias, literatura y artes*, Imprenta de los Señores García, Madrid.

<sup>28</sup> *Noticias musicales del “Memorial literario” 1784-1806*, Madrid: Imprenta Real, [BNE, Papeles Barbieri, Mss/14086].

Este proceso de búsqueda hemerográfica se ha completado con la lectura detallada de los trabajos de Yolanda Acker<sup>29</sup> sobre el *Diario de Madrid* antes de la guerra napoleónica, con el de Ignacio Sustaeta<sup>30</sup> sobre la *Gaceta de Madrid* y con el de Jacinto Torres sobre publicaciones periódicas musicales<sup>31</sup>.

- 7- Otras fuentes secundarias han sido los escritos de cronistas de la época como Mesonero Romanos, Carmena y Millán o Peña y Goñi<sup>32</sup>; y los relatos de viajeros por España<sup>33</sup>. Con ellos hemos podido afianzar el conocimiento que teníamos de la época.
- 8- Para facilitar el análisis y estudio de las partituras localizadas hemos realizado una base de datos que recoge información detallada sobre los autores, títulos de las obras, fechas de edición, géneros, editores, stampadores, números de plancha, almacenes de distribución, archivo donde se ha encontrado la obra y tipo de publicación (periódica, impresa, manuscrita, etc.), lo cual nos ha facilitado enormemente el trabajo. Con toda esta información hemos podido clasificar cada obra, atendiendo al género al que pertenece. Hemos incluido esta base de datos en un CD adjunto correspondiente al apéndice nº 1.

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

No existen trabajos previos que estudien de forma global los aspectos relacionados con el piano en Madrid durante el primer tercio del siglo XIX. Sí ha habido algunas aportaciones concretas sobre la música para piano de ese siglo, su difusión en España y sus prácticas interpretativas, pero el mayor volumen de trabajos realizados hasta

---

<sup>29</sup> ACKER, Yolanda F.; *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, 2007.

<sup>30</sup> SUSTAETA, Ignacio; “La música en las fuentes hemerográficas del XVIII español. Referencias musicales en la Gaceta de Madrid y artículos de música en los papeles periódicos madrileños”, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1993.

<sup>31</sup> TORRES, Jacinto, *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*, Madrid: Universidad Complutense, 1991.

<sup>32</sup> MESONERO ROMANOS, Ramón (1803-1882), *Memorias de un setentón*, Madrid, Ilustración Española y Americana, Madrid: 1881, reimpresión ed. Tebas, 1975. CARMENA Y MILLÁN, Luis, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Emilio Casares (dir.), Madrid: ICCMU, 2002. PEÑA Y GOÑI, Antonio, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid: Zozaya, 1881. También se puede ver la selección llevada a cabo en el apartado “Fuentes consultadas”.

<sup>33</sup> MACKENZIE, Alexander Slidel, *A Year in Spain by a Young American*, Boston: Hilliard Gray, 1829; SCOTT, Rochfort, *Excursions in the Mountains of Ronda and Granada*, Londres: F. Schoberl, 1838; TOWNSEND, Joseph, *A journey through Spain in the years 1786 and 87* (1ª ed.: Londres: C. Dilly, 1792), Michigan: Thomson Gale, 2005.

ahora se ha centrado en el siglo XVIII<sup>34</sup>, sobre todo a través de monografías de compositores y sus obras. Se puede decir que el primer tercio del siglo que nos ocupa ha despertado poca atención, a pesar de la importancia que cobra al ejercer de eslabón entre la escuela de tecla dieciochesca y el piano romántico. Probablemente las dificultades existentes al fechar las obras y la diseminación de las fuentes hayan contribuido a ensombrecer el aliciente investigador de este periodo. A partir de 1830, año en que se fundó el Real Conservatorio de Música de M<sup>a</sup> Cristina, los estudios referentes al piano han suscitado de nuevo mayor interés.

Algunos aspectos que tratamos en esta tesis han sido ya estudiados por autores como Luisa Morales, que a su vez ha editado trabajos realizados por diferentes especialistas sobre las características de los claves y pianos españoles hasta 1830, su interpretación y repertorio<sup>35</sup>. Estos estudios centran su atención principalmente en el siglo XVIII, por lo que echamos en falta aproximaciones a la práctica interpretativa y al repertorio de las tres primeras décadas del siglo XIX. Mariano José Vázquez Tur<sup>36</sup> proporciona una visión amplia y generalizada de autores y repertorio para piano del siglo XIX, aunque

---

<sup>34</sup> Como síntesis sobre el siglo XVIII se pueden ver: CLIMENT, José, “La música española para tecla en el siglo XVIII”, *Revista de Musicología* vol. VIII, nº 1(1985), pp. 15-21; BOYD, Malcom; CARRERAS, Juan José (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid: Cambridge University Press, 2000 (1<sup>a</sup> ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1998); MORALES, Luisa (ed.), *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2003; íd., *Cinco siglos de música de tecla española*, Almería: Asociación Cultural Leal, 2007; íd., *Domenico Scarlatti en España*, Almería: Asociación Cultural Leal, 2009; MARÍN, Miguel Ángel, *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*, Madrid: Alianza Editorial, 2009.

<sup>35</sup> MORALES, Luisa (ed.), *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2003. El trabajo es riguroso y completo, se articula en dos partes, la primera sobre los orígenes del piano en España con contribuciones como la de David Sutherland, quien informa sobre los “primeros antecedentes de la técnica idiomática del piano”; Michael Cole sobre la transformación del clave al piano y la importancia de la mujer en el proceso; Cristina Bordas sobre un “piano organizado de Francisco Flórez”; Inmaculada Cuscó sobre “pianos históricos en el Museo de la Música de Barcelona”; y Laura García de la Cruz sobre los “pianos históricos de la colección Hazen”. La segunda parte versa sobre la música española para teclado desde 1740 hasta 1830, su interpretación y repertorio. Algunas de las investigaciones de este apartado son a cargo de Susanne Skyrn, quien estudia la evolución del estilo en la obra de José Gallés a través de sus sonatas para tecla, y atribuye a las últimas sonatas de este autor un cambio en la utilización del lenguaje que sugeriría su posible interpretación al piano; Linton Powel trata la elaboración de las cadencias en la música para tecla de finales del siglo XVIII basándose en ejemplos de José Gallés, Felipe Rodríguez, Anselmo Viola, Scarlatti o Soler, entre otros; John Collins expone cómo Félix Máximo López hace uso de obras del padre Martini; las aportaciones de Carlos Escribano con “Música de tecla en unos manuscritos sevillanos del siglo XVIII”, la de Miguel Ángel Picó con los “Ensayos Músicos para pianoforte de María del Carmen Hurtado y Torres” y la de Martín Voortman “hallazgos de música de tecla en Barcelona”, presentan repertorio nuevo para tecla de finales del siglo XVIII y principios del XIX; M<sup>a</sup> Lluïsa Cortada estudia la figura del compositor “Anselmo Viola (1738-1798)”; y Mark Kroll realiza una exposición crítica sobre “Ralph Kikpatrick y Domenico Scarlatti”.

<sup>36</sup> VÁZQUEZ TUR, Mariano José; *El piano y su música en el siglo XIX en España*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Santiago de Compostela, 1988.

no se detiene en valoraciones críticas. Gemma Salas<sup>37</sup> ha trabajado el piano en España entre 1830 y 1855, y a pesar de que las fechas del estudio son posteriores a las acotadas en este trabajo, sus aportaciones han sido de gran interés para el mismo. También ha estudiado el lenguaje pianístico de los compositores españoles a partir de 1830 María Nagore<sup>38</sup>; y Gloria Emparán Boada<sup>39</sup> ha realizado una recopilación de repertorio pianístico del siglo XIX, en el que de nuevo escasean las entradas referidas al primer tercio del siglo.

Una contribución fundamental para el conocimiento del panorama musical del siglo XIX es la realizada por Celsa Alonso<sup>40</sup> desde la perspectiva de la canción lírica española. Dicha autora no se limita a proporcionar fuentes y repertorio, sino que además realiza un estudio detallado de los géneros y de su funcionalidad dentro del contexto social de la época. La novedad frente a trabajos anteriores es que aporta referencias que son perfectamente transferibles a la música pianística.

Existen otros trabajos sobre géneros concretos para tecla. Al que más atención se le ha prestado ha sido la sonata. Águeda Pedrero-Encabo<sup>41</sup> profundiza en la consolidación de la sonata hispánica para teclado realizando un estudio riguroso sobre su evolución desde el *tiento* y la *tocata* organística a la *sonata* dieciochesca para tecla. Se basa, entre otros, en la obra de Vicente Rodríguez Monllor. Christiane Heine<sup>42</sup> hace una valoración crítica sobre la idea de la sonata en dos autores españoles de la primera mitad del siglo XIX: Nicolás Ledesma y Marcial del Adalid. Sin embargo son pocos los autores que fijan su atención en otros géneros difundidos durante el primer tercio del siglo XIX como los géneros de danza<sup>43</sup>.

---

<sup>37</sup> SALAS VILLAR, Gemma; *El piano romántico español 1830-1855*, Tesis doctoral, Universidad Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte y Musicología. Oviedo 1997.

<sup>38</sup> NAGORE, María, "El lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz (1830-1868)", en *A propósito de Albéniz: el piano en España entre 1830 y 1920*, Rosario Álvarez (ed.), Madrid: Sociedad Española de Musicología, en prensa.

<sup>39</sup> EMPARÁN BOADA, Gloria; *El pianismo español del s. XIX, Fuentes para su estudio*, Madrid: Fundación Juan March (inédito) 1982.

<sup>40</sup> ALONSO, Celsa, *La canción Lírica Española en el siglo XIX*, Madrid: ICCMU, 1998.

<sup>41</sup> PEDRERO-ENCABO, Águeda; *Origen de la sonata para teclado en España a través de la obra de Vicente Rodríguez Monllor*. Universidad de Valladolid, 1994. *íd.*, "El cambio estilístico de la música para teclado..." (1996).

<sup>42</sup> HEINE, Christiane, "La idea de sonata en la música para piano de Nicolás Ledesma y Marcial del Adalid", *Revista de Musicología*, vol. XX, nº 1 (1997), pp. 535-551.

<sup>43</sup> Judith Etzion dedica su atención al fandango en: ETZION, Judith, "The Spanish fandango from eighteenth-century Lasciviousness to nineteenth-century exoticism", *Anuario Musical*, vol. 48, (1993), pp. 229-250. Y otros autores como M<sup>a</sup> Encina Cortizo y Javier Suarez Pajares dedican su atención al bolero

En el extranjero se han realizado recientemente investigaciones más completas en torno al piano y su repertorio. Algunas de ellas integran volúmenes colectivos realizados a cargo de varios especialistas. En el corto periodo que ha transcurrido del siglo XXI, el tema ha despertado el interés de diversos autores: Anselm Gerhard<sup>44</sup> equipara el clasicismo londinense al vienés a partir de la figura de Clementi y atribuye a este compositor la creación del “estilo clásico londinense” (*Londoner klassischer Stil*)<sup>45</sup>; en una obra colectiva editada por Larry Todd<sup>46</sup> se incorpora un estudio interesante de Leon Plantiga sobre el piano del siglo XIX, otro de Robert S. Winter sobre la práctica interpretativa del instrumento, y diferentes trabajos centrados en las figuras de Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Clara Wieck Schumann, Fanny Mendelssohn Hensel, Brahms y Liszt. A esta musicología reciente pertenece también la obra editada por Richard Bösel<sup>47</sup> en torno a la significación del piano entre 1770-1830, periodo que es considerado en general como el propio de la transición del clave al piano. En dicha publicación se analizan varios aspectos relativos a la difusión comercial, la producción musical, las prácticas interpretativas, la creación de métodos de enseñanza especializados o la edición de partituras. En este volumen se amplía el mapa geográfico del Clasicismo hasta zonas distanciadas de Viena como Rusia, los Países Bajos o América. Carew<sup>48</sup> realiza una aproximación histórica al piano en un estudio amplio y bien articulado en el que trata sus antecedentes y evolución histórica, su técnica, la manera de encordarlo, los pedales y el tono, así como la recepción del instrumento y su repertorio. Se detiene en géneros concretos que pasan a formar parte de la literatura pianística como el minueto, la sonata, la variación, el rondó, el concierto, las piezas de danza, la música de cámara y las canciones, teniendo presentes en todo momento las fuentes primarias; también analiza algunos estilos musicales nacionales en las partituras de piano; y profundiza en el tema de la improvisación.

---

en: CORTIZO, M<sup>a</sup> Encina, “El bolero español en el siglo XIX: estudio formal”, *Revista de Musicología*, vol. XVI, n<sup>o</sup>4, (1993), pp. 2017-2032. SUAREZ PAJARES, Javier, “El repertorio bolero en la primera mitad del siglo XIX”, en Roger Salas (coord.), *La Escuela Bolera*, Madrid: INAEM, 1992, pp. 161-169.

<sup>44</sup> GERHARD, Anselm, *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der absoluten Musik und Muzio Clementis Klavierwerke*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2002.

<sup>45</sup> GERHARD, Anselm, *London und der Klassizismus...* (2002), p. 10.

<sup>46</sup> TODD, R. Larry (ed.), *Nineteenth-Century Piano Music*, Nueva York: Routledge, 2004.

<sup>47</sup> BÖSEL, Richard (ed.), *La cultura del fortepiano 1770-1830*, Bolonia: Ut Orpheus Edizioni, 2009.

<sup>48</sup> CAREW, Derek, *The Mechanical Muse: The Piano, Pianism, and Piano Music, c. 1760-1850*, Burlington: Ashgate Publishing Company, 2007.



El estudio de Carew es importante no solamente por ser reciente, sino también por abordar el estudio del piano en otros países europeos de la época diferentes a España desde un marco amplio. Tanto éste como los otros trabajos de autores extranjeros que hemos citado son fuentes de información importantes en esta tesis sobre el proceso de transición del clave al piano en el contexto europeo.

Existe otra línea de investigación que fija su atención en los modelos y la fabricación de pianos a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Un punto de referencia sobre la materia son las investigaciones llevadas a cabo por Rosamond Harding<sup>49</sup> sobre el piano y su historia hasta 1851, que han servido de punto de partida para estudios musicológicos posteriores. La autora aborda, entre otros aspectos, cada uno de los modelos de pianos, sus fabricantes, sus características sonoras, el significado del nuevo instrumento en las producciones musicales, la influencia de las creaciones musicales en la incorporación de mejoras al piano (se refiere sobre todo a la incorporación de registros) y las referencias a los pianos en los métodos.

Las aportaciones organológicas realizadas por Cristina Bordas<sup>50</sup> son numerosas. En su tesis doctoral estudia diversos aspectos relacionados con el oficio de constructor de pianos; el comercio del instrumento en Madrid, su relación con los gremios, la dependencia de la importación; y la especialización de los constructores según los instrumentos. Además sugiere la transición del lenguaje para tecla hacia el piano en paralelo al avance de la mecánica del instrumento y la formulación de dicho lenguaje en los métodos. Este trabajo también ha sido un referente importante en el desarrollo de la presente tesis. Otro estudio de gran interés realizado por dicha autora es la monografía sobre la colección histórica de pianos que se encuentran en la casa Hazen de Madrid, una de las casas de fabricación de pianos más antiguas de esta ciudad. Su fundador fue el holandés Jan Hosseschruders, quien llegó a Madrid en 1802, y la

---

<sup>49</sup> HARDING, Rosamond, *The piano-forte. Its history traced to the great exhibition of 1851*; Southampton: Heckscher & Co., 1933, revisado 1978.

<sup>50</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, “Les instruments á clavier: clavicordio, monacordio et piano”, en *Instruments de Musique Espagnols du XVI au XIX siècle*, Bruselas: Général de Banque, 1985; íd., “Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández”, *Revista de Musicología*, vol. XI, nº 3 (1988), pp. 807-851; íd., “piano”, en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, Dir. Emilio Casares, Madrid: SGAE, 2001, pp. 758-763; íd., *Hazen y el piano en España, 175 años*, Madrid: Hazen 1989; íd., *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca.1770-ca.1870*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid, 2005.

colección cuenta además con instrumentos de otros constructores en boga a principios del siglo XIX como Francisco Fernández, Érard o Clementi.

Sobre la producción de pianos en Madrid durante el siglo XVIII y principios del XIX ha investigado también Beryl Kenyon<sup>51</sup>. En sus trabajos describe los diferentes modelos fabricados en Madrid, su ubicación y su interrelación con los modelos extranjeros. Sin embargo, no aporta otros criterios significativos como su repercusión en el mercado, su influencia en la producción musical o la relación de los avances con la técnica del instrumento con los métodos.

El piano en Cataluña, y en particular en Barcelona, ha sido estudiado por Oriol Brugarolas<sup>52</sup>; y en Valencia el piano del siglo XIX ha sido estudiado por Victoria Alemany Ferrer<sup>53</sup>.

Existen otros escritos de autores extranjeros que abordan temáticas relacionadas con la mecánica del instrumento. Como ejemplo de este tipo de escritos citamos aquí los siguientes por habernos resultado relevantes para nuestra tesis: el de Chiantore<sup>54</sup> que además de la mecánica trata sobre los primeros teóricos del piano; el de Rowland<sup>55</sup> quien proporciona, entre otros aspectos, bastante información sobre el uso de los pedales en la técnica interpretativa de principios del siglo XIX, aunque su exposición permanece fiel a las propuestas ya enunciadas por Rosenblum. Komlós<sup>56</sup>, quien compara las diferencias mecánicas entre los modelos ingleses y los modelos germano-

---

<sup>51</sup> KENYON, Beryl, "English square pianos in 18th-century Madrid", *Music and Letters*, vol. 64, nos. 3-4 (1983), pp. 212-217; íd., "Diego Fernández, Harpsichord Maker to the Spanish Royal Family from 1722 to 1755, and his nephew Julián Fernández" *Galpin Society Journal*, vol. 38, (1985), pp. 35-47; íd., "Francisco Pérez Mirabal's harpsichords and the early Spanish piano", *Early Music* vol. XV, nº 4 (1987), pp. 508-513; íd., "piano", en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, Dir. Emilio Casares, Madrid: SGAE, 2001, pp. 754-758; íd., "Some aspects of the square piano in Spain", en BOJE, Hans; LUSTIG, Mónica (ed.), *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, Augsburg: Wiessner-Verlag, 2006, pp.261-283.

<sup>52</sup> BRUGAROLAS BONET, Oriol, "La construcción de pianos en Barcelona 1780-1808: los primeros constructores de pianos", *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. XXI (2011), pp. 83-102. También se localizan pianos de la primera mitad del siglo XIX en el Museu de la Música de Barcelona. También da noticia de alguno de estos pianos KENYON DE PASCUAL, Beryl; "Some aspects... (2006), pp. 261-283.

<sup>53</sup> ALEMANY FERRER, Victoria, "La construcción de pianos en Valencia hasta inicios del siglo XX", *Anuario Musical*, vol. 62 (2007), pp. 335-364.

<sup>54</sup> CHIANTORE, Luca, *Historia de la técnica pianística*, Madrid: Alianza, 2001.

<sup>55</sup> ROWLAND, David, "Early Pianoforte Pedalling: The Evidence of the Earliest Printed Markings", *Early Music*, vol. XIII, nº 1 (February 1985), pp. 5-17.

<sup>56</sup> KOMLÓS, Katalin, *Fortepianos and Their Music: Germany, Austria and England 1760-1800*, Oxford Monographs on Music, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1995.

vieneses, la extensión de sus teclados, las dimensiones de sus teclas, los pedales, etc., Su estudio es menos detallado que el de otros autores. Las investigaciones de Latchman<sup>57</sup> son más recientes y se ocupan del instrumento desde aspectos más variados como son el ensarte de las cuerdas, la extensión del teclado, y los pedales, siempre desde un enfoque científico y riguroso. La publicación de Hans Boje y de Monika Lustig<sup>58</sup> compila investigaciones sobre la historia y fabricación de los pianos de mesa. En ella se estudian las diferentes “escuelas de fabricación de pianos” en Europa: la inglesa y la germano-vieneses. Una de las aportaciones de mayor interés que contiene dicha publicación es la de Beryl Kenyon, quien analiza la producción de pianos de mesa en España durante el siglo XVIII, la influencia extranjera en la fabricación del siglo XIX y la fabricación en el siglo XX. También se abordan en esta amplia publicación de Boje y Lustig aspectos como la acústica del piano de mesa, que aportan información sobre la sonoridad y el timbre (Jobst Fricke; Bram Gätjen); o la dificultad para encontrar un nombre adecuado para el instrumento (Christian Ahrens).

Otras publicaciones recientes de autores extranjeros que nos han resultado útiles para el estudio de las características de los pianos es la ya citada de Carew<sup>59</sup> y la de Florence Gétreau<sup>60</sup>, directora del Instituto de Investigación del Patrimonio Musical en Francia (IRPMF), que ofrece un estudio interesante sobre la evolución del instrumento y sobre el patrimonio pianístico en dicho país.

El tema de la enseñanza del piano durante el primer tercio del siglo XIX ha sido escasamente estudiado hasta ahora en España, pero contamos con trabajos interesantes procedentes de otros países. La aportación española más importante en esta materia es la de Gemma Salas<sup>61</sup>. Sus investigaciones se centran en la primera mitad del siglo XIX y abordan la situación de la enseñanza musical en España, los centros docentes, la enseñanza privada, los métodos para piano y la evolución posterior de la didáctica

---

<sup>57</sup> LATCHAM, Michael; “Mozart and the Pianos of Johann Andreas Stein”, *Galpin Society Journal* 51 (1998), pp. 53-114; íb., “The check in some early pianos and the development of piano technique around the turn of the 18<sup>th</sup> century”, *Early Music* 21 (1993), 1, p. 29-42; íb., *The Stringing, Scaling, and Pitch of Hammerflügel built in the Southern German and Viennese Tradition 1780-1820*, Munich and Salzburg: Katzbichler, 2000, 2 vols.

<sup>58</sup> BOJE, Hans; LUSTIG, Monika (eds.), *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, Augsburg: Wiessner Verlag, 2006.

<sup>59</sup> CAREW, Derek; *The Mechanical Muse: The Piano, Pianism, and Piano Music, c. 1760-1850*, Aldershot, Hampshire, England; Burlington, VT: Ashgate, 2007.

<sup>60</sup> GÉTREAU, Florence, *Le Pianoforte en France 1780-1820*, Paris: CNRS Ed., 2009.

<sup>61</sup> SALAS VILLAR, Gemma, “La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos para piano”, *Nassarre* XV (1999), 1-2, pp. 9-56.

española tras la obra de Pedro Albéniz. Su análisis es significativo porque es uno de los primeros en abordar esta materia en un marco amplio y contextualizado.

Otros trabajos como el de Ana Vega Toscano<sup>62</sup> facilitan “un resumen de las aportaciones españolas a la literatura técnica” y las del extranjero. La autora analiza los métodos desde una postura crítica, aunque breve, que posibilita al lector una primera aproximación fidedigna a la escuela pianística nacional española de principios del siglo XIX.

En el ámbito europeo e internacional uno de los primeros trabajos sobre los métodos es el de Adélaïde de Place<sup>63</sup>, quien realiza una revisión sistemática de todos los métodos para piano difundidos en Francia entre 1760 y 1833, aunque no se detiene en el análisis detallado de cada uno. Este trabajo ha sido completado con el de Gas-Guindina<sup>64</sup>, quien también se centra en la “Escuela francesa de piano-forte” con el peso en las fuentes musicales, y aporta un enfoque crítico sobre ellas. Este estudio es por lo tanto un referente importante en el tercer capítulo de esta tesis.

Por último, también se han llevado a cabo investigaciones en el terreno de la edición musical. Algunos de los primeros trabajos son los de Nicolás Álvarez Solar-Quintes<sup>65</sup>, que informa exhaustivamente sobre los impresores asentados en Madrid durante el siglo XVIII en un estudio perfectamente documentado, y Antonio Gallego<sup>66</sup>, que hace un breve recorrido por los talleres de grabado de música en Madrid desde los últimos años del siglo XVIII.

Posteriormente el director del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de España, José Carlos Gosálvez<sup>67</sup>, ha realizado estudios de gran interés en la materia. De

---

<sup>62</sup> VEGA TOSCANO, Ana, “Métodos españoles de piano en el siglo XIX”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 5 (1998), pp. 129-146.

<sup>63</sup> DE PLACE, *Le Piano-forte à Paris entre 1760 et 1822*, Paris: Aux Amateurs de livres, 1986.

<sup>64</sup> GAS-GHINDINA, Catherine ; et JAM, Jean Louis (ed. Lit.), *Aux origines de L'école française de pianoforte de 1768 á 1825*. Clermont-Ferrand (Francia): Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

<sup>65</sup> ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás, “La imprenta musical en Madrid en el siglo XVIII”, *Anuario Musical XVIII* (1963), pp. 161-195.

<sup>66</sup> GALLEGO, Antonio, “Introducción a la calcografía musical en el Madrid decimonónico”, *Revista de Musicología II* (1979), n.1, pp. 109-120.

<sup>67</sup> GOSÁLVEZ, José Carlos, *El comercio musical en establecimientos tradicionales madrileños*, Cuaderno I: Barrio de las Musas-Plaza Mayor; Madrid: Cámara de Comercio e Industria, 1994, p. 369-395; íb., *La edición musical española hasta 1936*, Madrid: Asociación Española de Documentación, 1995; íb., “El grabado musical en España. La calcografía de Santamaría”, *Revista de Musicología XIX* (1996), nº1-2, pp. 209-226; íb., “Edición, impresión y comercio de música. Bartolomé Wirmbs”, *Scherzo*

ellos, el referente más importante en este trabajo es el de *La edición musical española hasta 1936*, en el que aporta una relación de los principales libreros y editores asentados en España, revisa las diferentes técnicas de impresión y su funcionalidad, colecciones particulares y papeles de compositores relevantes. Comenta desde qué tipo de fuentes se debe acometer el estudio de la edición y cuál sería el enfoque adecuado para el estudio del documento.

La edición musical ha sido tema de estudio recurrente también en la musicología reciente de otros países europeos. De extraordinario interés son las investigaciones llevadas a cabo por Rudolf Rasch<sup>68</sup> en torno a la industria editorial en Europa. Igualmente Bianca María Antolini<sup>69</sup> ofrece estudios detallados sobre los editores musicales y la difusión del repertorio entre 1770 y 1830, años de especial importancia en la literatura pianística.

En los últimos años del siglo XX se ha iniciado otra línea de investigación junto a las ya existentes dedicadas a esclarecer las características físicas de las fuentes musicales como el estudio de las marcas de agua<sup>70</sup>, las caligrafías y las tintas; nos referimos a la orientada a esclarecer el método empleado en el pasado para la realización de los pentagramas sobre el papel. Se trata de la usualmente denominada rastrología<sup>71</sup>. En España faltan estudios sobre esta disciplina que ha sido abordada en otros países por autores como Paul Everett, Richard Wolfe, Eugene Wolf, y Jean Wolf<sup>72</sup>.

---

VII, (mayo 1992), n° 64, pp. 133-137; ib., “La edición y la imprenta de música en Madrid”, *Scherzo*, VII (1992), 66, pp. 118-20.

<sup>68</sup> RASCH, Rudolf, *Music publishing in Europe 1600-1900: concepts and issues, bibliography*, Berlín: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005.

<sup>69</sup> ANTOLINI, Bianca María; “Editora musicale e diffusione del repertorio: 1770-1830”, *La cultura del fortepiano 1770-1830*, Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2009, pp. 125-151.

<sup>70</sup> EZQUERRO, Antonio; “El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales y su grado de fiabilidad”, en: *Anuario Musical*, n°55 (2000), pp. 19-69.

<sup>71</sup> En musicología se emplea este término para referirse al uso del *rastro* (en latín *rastrum*) rastrillo o utensilio empleado para la realización del pentagrama con tinta de las partituras manuscritas. Su definición no aparece en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. En el *Dictionnaire de musique* se aporta la siguiente definición al término francés “Patte à régler” : “On appelle ainsi un petit instrument de cuivre, composé de cinq petites rainures également espacées, attachées à un manche commun, par lesquelles on trace à la fois sur le papier, & le long d’une règle, cinq lignes parallèles qui forment une Portée” (Jean-Jacques ROUSSEAU, “Patte à régler”, en: *Dictionnaire de musique*, Paris, 1768, pp. 367-68).

<sup>72</sup> EVERETT, Paul, “The application and usefulness of ‘rastrolgy’, with particular reference to early eighteenth-century Italian manuscripts”, *Società letteraria: Quaderni*, 1. Verona: Soc. letteraria, 1983, pp. 136-150. WOLFE, Richard, *Early American Music Engraving and Printing: A History of Music Publishing in America from 1787 to 1825*, Urbana: Published in cooperation with the Bibliographical Society of America by the University of Illinois Press, III, 1980; y WOLF, Eugene & WOLF, Jean,

### 3. ESTRUCTURA DEL TRABAJO

En el capítulo I abordamos los procedimientos de la elaboración de las partituras manuscritas e impresas, sus formatos, las técnicas de impresión utilizadas, las vías de distribución y los profesionales implicados en ello, ya que no existen estudios completos del primer tercio del siglo XIX que aborden todos estos aspectos. Comenzamos el capítulo con un análisis de los antecedentes de la industria editorial para poder contextualizar la época que nos ocupa: el primer tercio del siglo XIX. Después establecemos un mapa cronológico gracias al cual hemos podido deducir el estado de la edición musical en España a principios del siglo XIX.

La importancia que tuvo el manuscrito durante esta época nos ha llevado a analizar sus características materiales, sus contenidos, su utilización y comercialización, atendiendo no sólo a las numerosas partituras manuscritas, sino también a la información transmitida en la prensa a través de anuncios de librerías, a la demanda/oferta de trabajos de copistería, y a los documentos contractuales realizados a tal efecto.

Hemos dedicado un apartado separado en el capítulo I a estudiar un fondo documental conservado en la Biblioteca Nacional de España de gran interés para nuestro estudio; dicho fondo está constituido por nueve cuadernos de música manuscrita para piano que no se habían estudiado hasta ahora<sup>73</sup>. Analizamos los soportes, indagamos sobre su procedencia, el contexto en el que la colección fue elaborada, su contenido y la posible relación con otras fuentes.

Debido a la decisiva importancia que tienen las obras didácticas para piano por su contribución a la evolución, consolidación y difusión de un lenguaje musical específico, le hemos dedicado un capítulo aparte: el segundo. Primero abordamos el periodo de transición de la escuela clavecinística a la pianística y a continuación centramos nuestra atención en el proceso de formación de diferentes escuelas

---

“Rastrology and its use in eighteenth-century manuscript studies”, WOLF, Eugene & ROESNER, E.H. (eds.), *Studies in Musical Sources and Style: Essays in Honour of Jan LaRue*, Madison: A-R Editions, 1990, pp.237-91.

<sup>73</sup> Quiero agradecer a José Carlos Gosálvez, director del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional de España, toda la información que me ha facilitado referente a éstas y otras fuentes para piano que están conservadas en la Biblioteca Nacional.

pianísticas y su formulación en las obras didácticas procedentes de Francia, Inglaterra, Austria y otros países.

También hemos considerado necesario llevar a cabo un análisis de las innovaciones en la técnica interpretativa del piano desde la perspectiva de los adelantos en la mecánica del instrumento, que durante esta época estaba en continuo desarrollo. El fenómeno detectado de la especialización de las corrientes interpretativas según la fabricación de modelos de pianos ingleses o vieneses ha sido también objeto de estudio en este capítulo.

De gran interés es el repertorio incluido en dichos métodos para el entretenimiento y motivación del alumnado, por lo que hemos procedido a analizarlo. Se puede hablar de una literatura didáctica que al ir asociada a los métodos tiende a unificarse y a internacionalizarse.

En el capítulo III abordamos el repertorio que se difundía e interpretaba en Madrid en la época que nos ocupa. Partiendo de la clasificación de las obras en géneros y de su periodización analizamos las características y la evolución de los mismos. Para obtener un enfoque general cotejamos este repertorio con piezas musicales procedentes de otros países europeos y estudiamos la evolución de los géneros dentro del contexto social e histórico de la época.

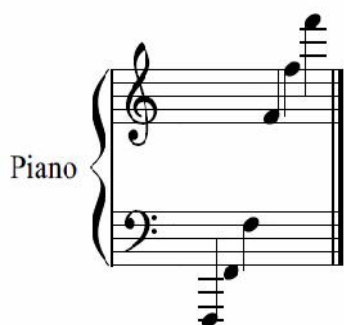
#### **4. CRITERIOS PARA LA EDICIÓN TEXTUAL Y MUSICAL**

1-Para las citas textuales hemos mantenido los contenidos originales realizando las siguientes correcciones:

- Actualizaciones de las puntuaciones, tildes, la “b” por la “v”, la “h”, la “x” por la “r”, la “j” por la “x”, mayúsculas y minúsculas.
- Correcciones de acentos.
- Para los ejemplos musicales se ha respetado en la mayoría de los casos el original, salvo en algunas excepciones en las que hemos editado los ejemplos.

2-Para referirnos a las extensiones de los pianos utilizamos nomenclatura como la que figura en el siguiente ejemplo:

$$Fa^1 - Fa - fa - fa^1 - fa^2 - fa^3$$



3-Para las citas bibliográficas hemos seguido las reglas de catalogación del ISBD (International Standard Bibliographic Description).

4-La nomenclatura con la que se identifica el instrumento en las diversas fuentes es muy variada: *piano-forte*, *pianoforte*, *forte-piano*, *piano*, en general la hemos mantenido y la hemos reproducido intacta en los títulos o en citas textuales<sup>74</sup>. Sin embargo, para referirnos al instrumento a lo largo de la exposición hemos optado por citarlo con la denominación actual de “piano”.

---

<sup>74</sup> Ya han estudiado la cuestión de la nomenclatura del instrumento entre otros: KLAUS, Sabine, “Forschungsgegenstand Tafelklavier”, en: BOJE, Hans; LUSTIG, Mónica (eds.), *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, Augsburg: Wiessner-Verlag, 2006, pp. 19-22. AHRENS, Christian, “Von der Schwierigkeit einen Namen zu finden”, en: BOJE, Hans; LUSTIG, Mónica (eds.); *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, Augsburg: Wiessner-Verlag, 2006, pp. 67-81.



***CAPÍTULO I***  
***FUENTES IMPRESAS Y MANUSCRITAS***

---



## 1. EL DESARROLLO DE LA INDUSTRIA EDITORIAL DE MÚSICA

### 1.1. Antecedentes

A la llegada de Carlos III en 1759, la industria editorial española era poco productiva<sup>1</sup> y, en el caso de la música, la situación era especialmente delicada, pues no florecían editores especializados debido a la escasa demanda de los grupos de aficionados filarmónicos existentes en el país<sup>2</sup>, junto a la demanda procedente de la corte o de la nobleza no representaba un porcentaje capaz de estimular su producción. No obstante, sí se elaboraron proyectos para establecer talleres de impresión musical en el siglo XVIII, aunque no llegaron a fructificar por falta de apoyos estatales o por la falta de demanda<sup>3</sup>.

Carlos III ofreció privilegios oficiales y ventajas a las Artes Impresoras y Calcográficas con la finalidad de que facilitasen la difusión del pensamiento ilustrado y mejorasen el nivel cultural del pueblo. Para ello dictó una serie de medidas legislativas convenientes dirigidas a estimular el mercado editorial, que abolían la tasa de los libros, otorgaban libertad a los libreros y autores para estipular el precio, concedían la exención del servicio militar a los impresores, fundidores de letras y fabricantes de punzones o matrices, limitaban el poder que tenía la Inquisición para prohibir los libros, prohibían la introducción de libros encuadernados de fuera del reino, a excepción de las

---

<sup>1</sup> Según Mariano Villegas, la baja productividad se debía principalmente a que los libros de “rezo romano”, que constituían el mayor porcentaje de venta de libros, se imprimían exclusivamente en la imprenta de Cristóbal Plantin de Amberes, tras concederle Felipe II el de ventas en 1568, que mantuvo hasta 1764, año en que Carlos III otorgó a la Compañía de impresores y libreros el privilegio de editarlos (VILLEGAS GARCÍA, Mariano, *J. Ibarra, el grabado y las artes impresoras en el Madrid del siglo XVIII*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1993, pp. 155 y 294). La Real Orden del 19 de agosto de 1572 estableció: “que no se imprimieran en España otros breviarios romanos, misales y oficios litúrgicos que los debidamente examinados y aprobados, impresos y editados por Cristóbal Plantin, maestro impresor que reside en la villa de Amberes” (RIVERO, Carlos de, *Historia de la Imprenta en Madrid*, Madrid: Artes gráficas municipales, 1935, p.22).

<sup>2</sup> Las diferentes solicitudes de permiso para establecer talleres de impresión musical conservados en el AHN o en el AGP insisten en la necesidad de establecerse al amparo de un monopolio para poder hacer rentable el negocio, dada la escasez de demanda existente de impresos musicales.

<sup>3</sup> Sobre edición musical puede consultarse: ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás, “La imprenta musical en Madrid en el siglo XVIII”, *Anuario Musical*, vol. XVIII (1963), pp. 161-195; ANTOLINI, Bianca Maria, “Editoria musicale e diffusione del repertorio: 1770-1830”, en Richard Bösel (ed.), *La cultura del fortepiano 1770-1830*, Bolonia: Ut Orpheus Edizioni, 2009, pp. 125-151; BENTON, Rita; *Pleyel as Music Publisher. A Documentary Sourcebook of Early 19<sup>th</sup>-Century Music*, Stuyvesant, Nueva York: Pendragon Press, 1990; GALLEGO, Antonio, “Introducción a la calcografía musical en el Madrid decimonónico”, *Revista de Musicología*, vol. II, n° 1 (1979), pp. 109-120; GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, *La edición musical española hasta 1936*, Madrid: Asociación Española de Documentación, 1995; MARÍN, Miguel Ángel, “Music Selling in Boccherini’s Madrid”, *Early Music*, vol. XXXIII, n°2 (2005), pp. 165-177. TEMPERLEY, Nicholas (ed.), *The London Pianoforte School, 1766-1860*, Nueva York & London: Garland Publishing, 1985.

encuadernaciones antiguas o manuscritos, concedían a todas las fábricas de papel diferentes gracias y franquicias, prohibían la venta de cualquier libro en idioma extranjero y liberaban de la contribución a los profesionales nacionales o extranjeros de las nobles artes del dibujo, pintura, escultura, arquitectura y grabado<sup>4</sup>.

También informa Mariano Villegas de que bajo el reinado de Carlos III, en 1763, se estableció en Madrid la Real Compañía de impresores y libreros, que agrupaba a cuarenta de ellos para “mejorar el arte de la Imprenta, así como para fomentar las fábricas y ramas industriales dependientes de ella”, y asegura que uno de sus principales objetivos fue conseguir la derogación del privilegio de monopolio que Felipe II había otorgado al editor Platón en la impresión de los libros de rezo<sup>5</sup>. Solar-Quintes cree que al obtener la compañía la protección real el 15 de mayo de 1766 sus proyectos encontraron mayor aceptación y difusión<sup>6</sup>.

Existieron junto a éstos otros estímulos importantes para la industria editorial dieciochesca promovidos por las Reales Academias<sup>7</sup> y las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País, configuradas también bajo el reinado de Carlos III a partir de 1775 y que tenían como objetivos principales el fomento de la educación popular, el impulso de los talleres, la rehabilitación social de los artesanos, la revisión de las ordenanzas de los oficios y el desarrollo de las máquinas para la mejora de la industria<sup>8</sup>. Ambas instituciones estimularon profesiones, entre las que se encontraban

---

<sup>4</sup> Las medidas han sido recogidas por Mariano Villegas tomando como fuente el libro: DE EGUIZÁBAL José Eugenio, *Apuntes para la historia de una legislación española sobre la imprenta, de 1480 al presente*, Madrid: Imprenta de la Revista de la Legislación, 1879, p. 20 y ss.

<sup>5</sup> VILLEGAS, Mariano, *J. Ibarra...* (1993), p. 294.

<sup>6</sup> Nicolás ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES describe la actividad de la Real Compañía de impresores y libreros en: “La imprenta musical en Madrid en el siglo XVIII”, *Anuario Musical*, vol. XVIII (1963), pp. 172 y ss.

<sup>7</sup> Las Academias Reales que funcionaban en 1808 en Madrid eran: “Real Academia Española, Real Academia de las Nobles Artes con título de San Fernando, Real Academia Médica de Madrid, Real Sociedad Económica Matritense de los Amigos del País, Curadoras de la Real casa de la Inclusa y Colegio de la Paz reunidos, Real Academia de Derecho Español, Real Academia de Derecho con el título de Carlos III sita en S. Felipe el Real, Real Academia de Jurisprudencia Práctica con el título de la Purísima Concepción, establecida en S. Fr. el Real, Real Academia de Sagrados Cánones, Historia, Liturgia y Disciplina Eclesiástica con el título de S. Isidoro, arzobispo de Sevilla, sita en los Reales estudios de esta Corte, Real Academia Latina Matritense, Real Academia de Derecho Patrio con el título de Nuestra Sra. Del Carmen, establecida en la Real Casa Oratorio de S. Felipe Neri, Real Academia de Teología Escolástico-Dogmática de Santo Tomás, sita en el Convento de la Advocación” (*Kalendarario manual y guía de forasteros en Madrid para el año 1808*, Imprenta Real, p.107 y ss).

<sup>8</sup> Para un estudio más detallado de la acción de dichas Sociedades Económicas en la vida gremial madrileña, puede consultarse: MORAL RONCAL, Antonio Manuel, *Gremios e Ilustración en Madrid (1775-1836)*, Madrid: Ed. Actas, 1998. Y en la tesis doctoral de Cristina Bordas se estudian estas sociedades en relación a la construcción de instrumentos: BORDAS, Cristina, *La producción y el*

las relacionadas con la imprenta musical, el comercio de libros o la construcción de instrumentos, para lo que se propiciaron mejoras técnicas, y a la vez se instó a maestros editores a que acogieran bajo su cargo a aprendices y oficiales en centros docentes, desde los cuales se patrocinaron estancias en el extranjero a pensionados, que debían perfeccionar los conceptos, métodos y técnicas de las artes a las que pertenecían. Además se formaron academias filarmónicas en el seno de dichas asociaciones, que estimularon a su vez la producción de partituras impresas.

El más antiguo de estos organismos fue la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>9</sup>, fundada en 1752. En su plan de estudios incluyó la enseñanza del grabado<sup>10</sup> y otorgó becas para ampliar los conocimientos de los discípulos sobre la materia en la capital francesa, con la intención de que a su vuelta difundieran lo aprendido a los demás estampadores madrileños y a los del resto del país, para poder así emancipar a España de la dependencia de los talleres franceses, italianos y holandeses<sup>11</sup>.

A estas iniciativas se sumaron las llevadas a cabo por las primeras Reales Sociedades Económicas del país. Antonio Manuel Moral Roncal advierte que hasta principios del siglo XIX, momento en el que la Corona se sirvió del criterio de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País<sup>12</sup> para tomar decisiones en el sistema de patentes o en la concesión de privilegios de invención, estas actividades fueron gestionadas desde la Casa Real, que era la que decidía el interés que tenía la invención, después de ser asesorada por el Consejo Real, formado por personas relevantes que tuvieran en la Corte algún cargo de carácter científico. Se conservan en el Archivo Histórico de Madrid informes sobre peticiones elevadas a la Corona para establecer talleres de impresión de música en el último tercio del siglo XIX, como la del empresario italiano Carlo Bertanozzi<sup>13</sup>, quien en 1772 elevó al rey Carlos III sin éxito una solicitud de privilegio para estampar música en España, dada la carencia que había

---

*comercio de instrumentos musicales en Madrid ca.1770-ca.1870*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid, 2005.

<sup>9</sup> En lo sucesivo RABASF.

<sup>10</sup> Como responsable, nombró la Academia el 12 de abril de ese año a Juan Bernabé Palomino (1692-1777), quien desempeñó este cargo hasta su muerte (VILLEGAS GARCÍA, Mariano, *J. Ibarra...* (1993), p. 100 y ss.)

<sup>11</sup> José Ibáñez ha realizado un estudio detallado de grabadores y litógrafos españoles, franceses e ingleses del siglo XIX, de los que se conservan cerca 2.492 estampas en el Museo Romántico de Madrid (IBÁÑEZ ÁLVAREZ, José, *El Gabinete de Estampas del siglo XIX del Museo Romántico de Madrid*, Tesis doctoral, Madrid, 2004).

<sup>12</sup> En lo sucesivo RSEM.

<sup>13</sup> José Subirá aporta más información sobre Carlo Bertanozzi en: SUBIRÁ, José, “Un insospechado inventario musical del siglo XVIII”, *Anuario Musical*, vol. XXIV (1969), pp. 227-236.

en el país de establecimientos semejantes, obligando a los interesados en la materia a importar partituras del extranjero a costes elevados. Además pedía un monopolio para ejercer dicha actividad por espacio de veinte años, pues la demanda de ediciones musicales impresas era pequeña:

Don Carlos Bertanozzi, propietario de la Imprenta de Música establecida en Madrid, quien solicita que se le conceda a sus herederos privilegio exclusivo para que por tiempos de 20 años solo el pueda grabar y estampar música en España. Expone que en 1769 empezó a poner en ejecución un proyecto de grabar y estampar música de autores españoles y extranjeros, que para conseguirlo envió a París a expensas propias un sujeto que se impusiese en este arte, que luego que se impuso le hizo volver a Madrid, donde a costa de experiencias, de crecidos jornales, [...]ha conseguido enseñar a grabar y estampar música a algunos grabadores españoles, de suerte que las obras que salen ya de la estampa de Madrid llegan a la perfección,[...]y hasta ahora se ha visto en España música estampada en reinos extranjeros y desde aquí en adelante podrá haberla estampada en Madrid. Lo único que podría impedir el progreso del suplicante sería que obtuviesen permiso para establecer una imprenta de música otros, lo que llevaría a ambos a la ruina<sup>14</sup>.

No tenemos constancia de la aprobación de esta solicitud. Otra demanda similar es la que presentó el italiano Francisco Mazzola al rey Carlos IV en octubre de 1797 pidiendo monopolio por diez años para la actividad de estampación musical y un pequeño subsidio para poner en marcha la empresa. Alegaba haber trabajado en el establecimiento del conocido editor Luigi Marescalchi (1751-1834) en Nápoles, conocer bien a otros editores y autores, tener experiencia en el grabado en planchas de estaño y contar con el material necesario para ello. La nueva técnica, según Mazzola, podría incluso abaratar los costes de la ya económica copistería, debido a su rapidez y claridad. El fallo dictado un mes más tarde por la Casa Real fue negativo, fundamentalmente porque “la afición existente en España en nada se puede comparar con la italiana” y porque la “estampería de música es una actividad de tan poca importancia que no merece atención aparte”<sup>15</sup>. La política poco proteccionista de Carlos IV obstaculizó no sólo la propuesta de Mazzola, sino también la procedente ese mismo año de uno de sus músicos de cámara y organista de la Real Capilla, el francés Pedro Anselmo Marchal<sup>16</sup>, quien se interesó por sacar al país de la depresión que sufría en la edición musical. Para ello elaboró un proyecto proponiendo el establecimiento de una “fábrica de grabado e impresión de música” que debía colaborar con la ya existente Real Calcografía, y

---

<sup>14</sup> AHN, Consejos, Leg. 5.803, n.38.

<sup>15</sup> ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás, “La imprenta musical... (1963), pp. 27 y ss.

<sup>16</sup> Pedro Anselmo Marchal ocupó el puesto de músico de cámara en 1796 y un año más tarde asumió además el de organista de la Real Capilla (ORTEGA, Judith, *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*, Tesis doctoral, Madrid: UCM, 2010).

propuso la organización de un colegio para la enseñanza del grabado y estampado<sup>17</sup>. A Marchal no le faltaba experiencia, pues durante su estancia anterior en Lisboa había sido propietario de un almacén de música desde 1791 y había creado la “Real Fábrica e Impressao de Música” junto a Francisco Milcent<sup>18</sup>, pero uno de los principales inconvenientes que presentaba su petición en Madrid era que el local en el que se ubicaban la Imprenta Real<sup>19</sup> y la Real Calcografía, en la madrileña calle Leganitos, no contaba con espacio suficiente para el incremento de operarios y prensas que permitieran mantener separados los oficios de estampación de las obras musicales y de los Vales Reales. Éstos eran equivalentes a moneda en efectivo, por lo que requerían medidas de seguridad especiales:

El proyecto de grabar música por cuenta de S.M. fue una de las cosas que se tuvieron presentes cuando se estableció la Calcografía y después no llegó a tener efecto por varios inconvenientes. Uno de los de mayor consideración es la necesidad de aumentar más operarios, nuevas prensas, mayores gastos y extender considerablemente las piezas de la Calcografía, que no lo permiten por la capacidad que hay en el local del sitio de la Casa. A esto se agrega otra razón no menos grave y de la mayor importancia, cual es, que el fin principal que se tuvo en la erección de la Calcografía fue el estampado de los Vales Reales. Esta delicada operación, que se ha aumentado en el día considerablemente, pues puede decirse es una de las mayores de Tesorería del Rey, exige de parte de los operarios una suma confianza y seguridad y de ningún modo se podría contar con estas circunstancias teniendo que mezclar con los operarios de estas maniobras otros en las mismas piezas para distinto fin. La más exacta vigilancia podría quedar burlada por la infidelidad de uno solo y sería de fatales consecuencias para el Estado, perjudiciales al esmero y confianza con que hasta ahora ha desempeño la Calcografía tan delicada comisión y un motivo muy poderoso de descrédito para los mismos Vales Reales<sup>20</sup>.

Tampoco disponía la Imprenta Real del presupuesto necesario para la adquisición de nuevos materiales, por lo que la petición de Marchal no pudo ser atendida en su totalidad, pero sí se hizo la salvedad de permitirle grabar música en ciertos intervalos de tiempo, en los que hubiera disponibilidad de maquinaria, y a precios dictados por la

---

<sup>17</sup> “Mon Prince: L’évidente protection que V.E. accorde aux Arts, m’a animé à fiare le plan d’une RI. Fabrique de Musique que j’ai l’honneur de vous adresser. J’aurais désiré que mes connaissances en literatura m’eussent permis d’exprimer mieux mes idées; mais mon desir c’est borné uniquement a expliquer (d’après l’experience d’un semblable Etablissement que j’ai fait durant 5 années Lisbonne) les avantages qui peuvent résulter A.S.M. C. d’établir une Royal fabrique de Gravure et imprimerie de Musique en Espagne, laquelle n’existe point dans ce Royaume. Je me trouverai trop hereux que votre Excellence (le Soutiens des Arts) veuillent bien faire connaitre a SS.MM. le zéle d’un çes plus soumis Sujet. J’ai l’honneur d’être de Votre Excellence le très obeissant et très soumis Serviteur. P<sup>o</sup> A<sup>mo</sup> Marchal. Madrid, le 23 Xbre. [Diciembre] 1797” (AHN, Consejos, Leg. 11282, Imprenta Real).

<sup>18</sup> Para más información sobre ambos personajes y sobre la Real Fábrica de Impresión de Música se puede consultar: ARAÚJO, Agostinho, “Alguns grabadores activos na edição de música”, en Luís Adão da Fonseca, Luís Carlos Amaral, María Fernanda Ferreira Santos (coord.), *Os reinos ibéricos na Idade Média, Livro de Homenagem, Professor Doutor Humberto Carlos Baquero Moreno*, 3 vol., Porto: Livraria Civilização Editora, 2003.

<sup>19</sup> La Imprenta Real fue fundada en 1593 en Madrid por el florentino Julio Junti de Modesti (RIVERO, Carlos de, *Historia de la Imprenta en Madrid*, Madrid: Artes gráficas municipales, 1935, p. 21).

<sup>20</sup> AHN, Consejos, Leg. 11282, Imprenta Real, 7 de febrero 1798.

institución<sup>21</sup>. Explica Mariano Villegas que la Imprenta Real llegó a ser la tipografía española más importante de finales del siglo XVIII y que estableció en sus dependencias en 1789 un taller anejo de estampación calcográfica para la realización de láminas, Vales Reales, Cédulas bancarias y papel de moneda<sup>22</sup>. Es cierto que las intenciones de grabar música formaron parte del proyecto inicial, pero nos consta que una vez puesto en marcha el taller, la realidad era que no había posibilidad de realizar estas impresiones y que finalmente los trabajos de estampación musical tenían que encargarse a otros talleres. Una vez terminados se remitían a la Imprenta Real para su comercialización. Un ejemplo que se conserva en la BNE es la *Cartilla harmónica o El contrapunto explicado en seis lecciones*<sup>23</sup>, obra que fue estampada por Bartolomé Wirmbs, pero cuyo asiento de edición es el de la Imprenta Real.

Una de las primeras imprentas madrileñas en elaborar ediciones musicales impresas, aunque sin dedicación exclusiva a esta disciplina, fue la fundada en 1698 por el organista y compositor José de Torres y Martínez Bravo (ca.1670-1738)<sup>24</sup>, maestro de la Real Capilla e inventor de algunas mejoras en el sistema de impresión tipográfica. Cronistas de la época como Donoso Cortés y Mesonero Romanos<sup>25</sup> recogen las señas de identidad de establecimientos e imprentas existentes en Madrid durante el siglo XVIII, que si bien se anunciaban como “imprentas de música”, no tenían dedicación exclusiva, ni estaban especializadas en la impresión de partituras. Los trabajos musicales procedentes de estos talleres se centran sobre todo en libros litúrgicos y otro tipo de ediciones musicales fueron más bien escasos. Algunos de los nombres de estos establecimientos son la “Imprenta de Música” (1752), en la calle de la Libertad, que probablemente fue la perteneciente a José de Torres, y funcionó durante más de medio

---

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> VILLEGAS, Mariano, *J. Ibarra...* (1993), p.276. Antonio Gallego realiza una breve historia de la Calcografía Nacional. Esta calcografía se puede visitar en la actualidad en la sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y existe un *Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional*, disponible en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 40, Madrid, 1975, pp.39-59. También puede consultarse: GALLEGO, Antonio, *Historia del Grabado en España*, Madrid: Cátedra, 1979.

<sup>23</sup> VIRUÉS SPÍNOLA, José J., *Cartilla harmónica o El contrapunto explicado en seis lecciones*, Madrid: Imprenta Real, 1824, nº plancha 290, Bartolomé Wirmbs.

<sup>24</sup> Para más información sobre la imprenta de este músico pueden consultarse: LOLO, Begoña, *La música en la Real Capilla de Madrid, José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid: Ed. Universidad Autónoma, 1988; GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, *La edición musical española hasta 1936*, Madrid: Asociación Española de Documentación, 1995, p. 36 y ss.; CARRERAS, Juan José, “Conducir a Madrid estos moldes”, *Revista de Musicología*, vol. XVIII, (1995), pp.113-143.

<sup>25</sup> DONOSO-CORTÉS, Ricardo; MESONERO-ROMANOS, Ramón, *Señas de las imprentas de Madrid (1568-1850) según constan en las portadas o colofones*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 2007.



siglo; la “Imprenta de la Música” de Eugenio Bieco (1754), en la calle del Desengaño junto a San Basilio; la “Imprenta de la Música” de Juan de San Miguel (1756), calle del Barco; la “Imprenta de la Música” de Francisco Asencio (1766), en la misma calle del Barco y la “Imprenta de Sancha” (1799), en la calle del Lobo. Junto a estos establecimientos hay que destacar la imprenta tipográfica privada que más impulso adquirió a finales del siglo XVIII, y sobre la cual Mariano Villegas ha realizado un detallado estudio, que es la del “Impresor de la Real Academia de la Lengua” “Impresor de Cámara de S.M.” e “Impresor del Ayuntamiento de Madrid” Joaquín Ibarra (1725-1785). Situada primero en la calle de Urosas (1763)<sup>26</sup> y después en la calle de la Gorguera nº 22 fue asumida a su fallecimiento por la viuda e hijos, siguiendo las costumbres gremiales de la época. En esta imprenta se realizaron algunos trabajos musicales de alta calidad artística mediante la utilización de planchas de madera y tintas de elaboración propia, pero también experimentó con la técnica calcográfica<sup>27</sup>, equivalente a grabar con un buril sobre la plancha de cobre el texto musical. Una de estas ediciones musicales es la colección de siete tratados de Pablo Minguet e Irol con las *Reglas y advertencias generales para tañer todos los instrumentos mejores y más usuales* (1754) que constituye, según Gosálvez<sup>28</sup>, uno de los primeros trabajos voluminosos realizados bajo la técnica de estampación calcográfica en España. También grabó Minguet la *Llave de la modulación y antigüedades de la Música* (1762) de Antonio Soler, que contiene una de las primeras partituras para tecla estampadas en España (Fig.1).

Otros intentos de impresión musical mediante estampaciones calcográficas en el siglo XVIII son los llevados a cabo por la familia de editores, que comienza con Antonio Sancha (1720-1790), instalado en la calle de la Paz, continúa con su hijo Gabriel de Sancha (1746-1820)<sup>29</sup> y finaliza con su nieto Indalecio. Gabriel fue pensionado a París en 1761 para estudiar el arte de la encuadernación, estancia que prolongó para colaborar desde allí con el negocio editorial paterno.

---

<sup>26</sup> En esta misma calle, en el nº 24 se ubica en 1789 el primer almacén de música conocido en Madrid (GOSÁLVEZ, Jose Carlos, *La edición y la imprenta...* (1992) p.134). En julio de 1792 se traslada este almacén a la calle de Relatores nº 6 (DM, 24.7.1792).

<sup>27</sup> DE RIVERO, Carlos, *Historia de la Imprenta en Madrid*, Madrid: Artes gráficas municipales, 1935, p. 66.

<sup>28</sup> GOSÁLVEZ, José Carlos, *La edición musical española...* (1995), p.38.

<sup>29</sup> Para más información sobre este personaje ilustre puede consultarse: LÓPEZ SERRANO, Matilde, *Gabriel de Sancha: editor, impresor y encuadernador madrileño (1746-1820)*, Madrid: Instituto de estudios Madrileños del CSIC, 1975.

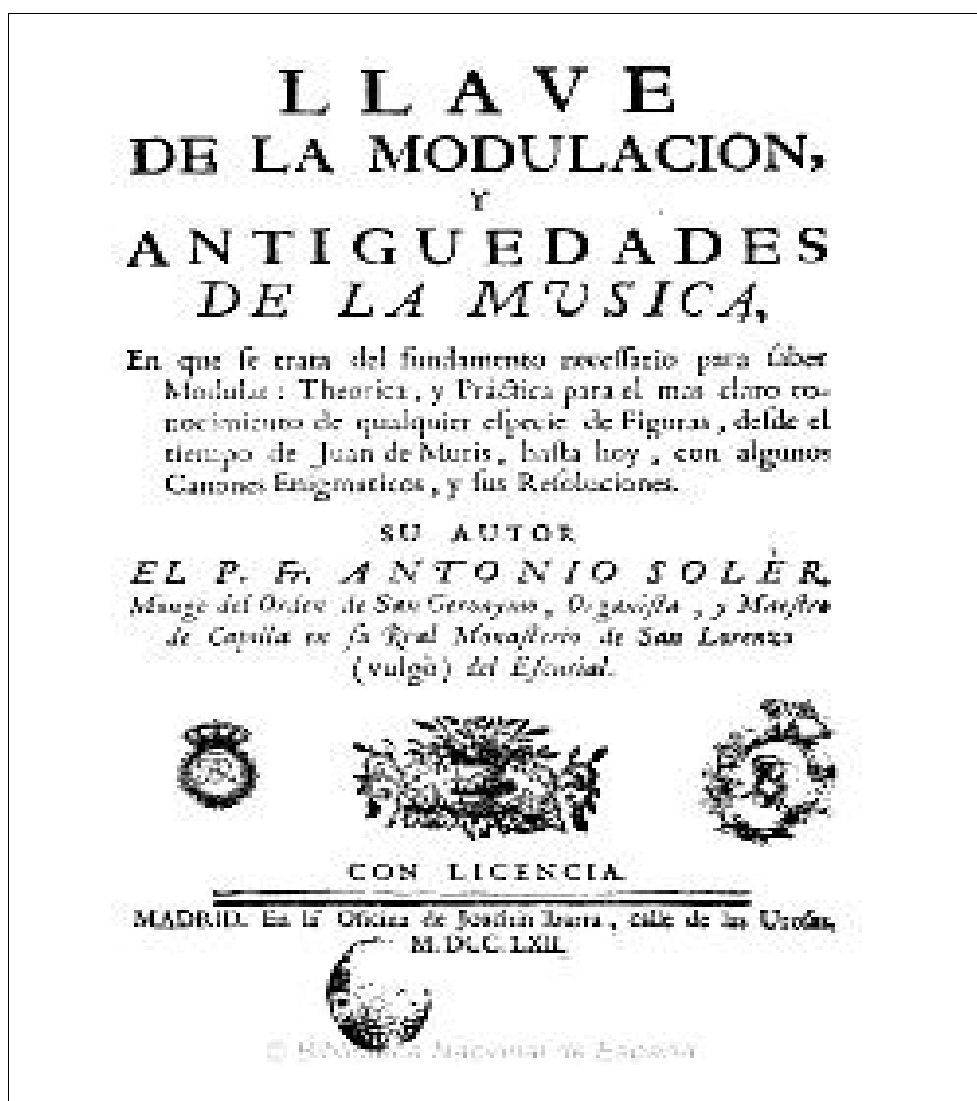


Fig. 1. Antonio Soler, *Llave de la Modulaci3n*, Madrid: Joaqu3n Ibarra impresor, 1762, p. 89

La experiencia y los contactos que adquiri3 Gabriel de Sancha durante su estancia en el extranjero entre los a3os 1761 y 1773 le sirvieron a su regreso a Espa3a para desarrollar su oficio. Una vez instalado en el negocio familiar de la Plaza de la Aduana Vieja ofreci3 a la venta m3sica de compositores centroeuropeos, para lo cual se serva de anuncios en la prensa como el que transcribimos a continuaci3n: “Raz3n de que ha llegado de Alemania a casa de Sancha a la Aduana vieja: de J. F. Sterkel, sonatas para clave con viol3n y bajo obligado, n<sup>os</sup> 1, 2, 3, y dichas para clave lo mismo, 3pera 32. Concierto para clave con acompa3amiento de instrumentos, Op. 3”<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> DM, 23.5.1791.

Donde más destacó Gabriel de Sancha fue en su faceta de encuadernador, ya que llegó a ser Encuadernador de Cámara (1766) bajo el reinado de Carlos IV, por lo que algunos de sus trabajos se conservan en la Real Biblioteca. Además imprimió la publicación periódica *Cartas Españolas o sea revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria* (1831-1832) que incluye interesantes noticias musicales de la época, y también su continuadora, *La revista Española* (1832-1836). Como socio ilustre de la RSEM tuvo un papel relevante en las decisiones que en esta sociedad se tomaron respecto a las protecciones que se otorgaron a ciertos talleres de impresión musical.

A la muerte de Gabriel se hizo cargo de la imprenta y del taller de encuadernación su hijo Indalecio de Sancha Moreno, con domicilio en la calle del Lobo (1799-1805). En ella se encuadernó uno de los trabajos musicales más importantes realizados en este establecimiento que fue grabado por el estampador Josef Rico: los *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes* de Federico Moretti<sup>31</sup>. A continuación se trasladó Indalecio a la Concepción Jerónima, establecimiento del que se conservan algunos trabajos en la Biblioteca Nacional como el *Catálogo general de la música impresa y publicada en Madrid*<sup>32</sup> de 1834. Su contenido nos aporta una visión detallada de los géneros y autores difundidos en la época, se trata principalmente de canciones españolas con acompañamiento de guitarra o piano, danzas, reducciones operísticas para piano o guitarra, y obras didácticas.

Paralelamente hubo otros proyectos para establecer talleres de calcografía musical en Madrid a finales del siglo XVIII, como el citado por Gosálvez<sup>33</sup> del librero y encuadernador de la Imprenta Real: el madrileño Gabriel Gómez. Éste instaló su negocio de imprenta y librería en la calle Carretas nº 11 después de haber sido pensionado del rey Carlos III en Londres para mejorar sus conocimientos sobre la

---

<sup>31</sup> MORETTI, Federico, *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes, precedidos de los Elementos Generales de la Música y dedicados a la Reina Nuestra Señora por el Capitán Don Federico Moretti, Alférez de Reales Guardias Walonas. Grabados por Josef Rico. Se hallarán en Madrid en la librería de Sancha calle del Lobo. Año 1799*. Según informa Ana Carpintero, esta obra había sido publicada con anterioridad en Nápoles en la imprenta de Luigi Marescalchi en 1792, aunque en ella que no se incluyen los *Principios generales de la Música*. Se editó de nuevo en Nápoles, en la Stamperia Simoniana en 1804 y en Madrid se realizó en 1807 una reimpresión de la edición de 1799 en la que se utilizaron las mismas planchas. Fernando Sor y Dionisio Aguado se refieren en sus propios tratados a este autor con reconocimiento (CARPINTERO FERNÁNDEZ, Ana, "Federico Moretti (1769-1839). I. Vida y obra musical", *Nassarre*, nº 25 (2010), pp. 109-134). Para más detalles sobre esta obra ver también el anuncio del *Diario de Madrid*, del 4 de noviembre, 1805.

<sup>32</sup> LODRE, León, *Catálogo general de la música impresa y publicada en Madrid*<sup>32</sup> se halla venal en el nuevo almacén de música de Lodre, Carrera de San Gerónimo, número 23, casi frente a la Fontana de Oro, Madrid: Imp. de I. Sancha, calle de la Concepción Gerónima, 31, 1834 [BNE, M.FOLL/92/1]

<sup>33</sup> GOSÁLVEZ, José Carlos, *La edición musical española...* (1995), p. 40.

técnica de estampación inglesa y el arte de encuadernar. Empleó en la encuadernación la técnica adquirida en Inglaterra produciendo libros con lomos lisos, sin nervios y con una superficie continua, apta para recibir una decoración más profusa, además de la neoclásica francesa arraigada en Europa a finales del siglo XVIII, que imponía una exuberante decoración exterior. Al asimilar ambos estilos sus encuadernaciones están sometidas, a juicio de Matilde López Serrano<sup>34</sup>, a un desequilibrio decorativo entre las cubiertas y las lomerías del libro, siendo unas sobrias y otras recargadas, con temas decorados mediante finísimos punteados de oro. En 1788 obtuvo el cargo de “Librero de la Real Casa”. Además fue socio de mérito y profesor de la clase de Artes y Oficios de la RSEM a partir de 1796, para la cual realizó diversas estampaciones. Uno de sus trabajos de estampación musical es el de las *Seis piezas o sonatas sueltas para órgano, dispuestas en forma de versos grandes de octavo tono con variedad de registros* (1787) de José Lidón, que se conserva entre otros en la BNE<sup>35</sup>. Su librería fue una de las más florecientes en Madrid durante el reinado de Carlos IV.

Asimismo Juan Fernando Palomino (-1793), hijo de Juan Bernabé, director de grabado de la Real Academia de Bellas Artes desde 1752, imprimió a finales del siglo XVIII algunas obras musicales mediante procesos calcográficos, conservadas en la BNE, como los *Solfeos de Leo para los principiantes de la música* [ca.1762] de Leonardo Leo o los *Seis dúos a dos violines* op. 3 y los *Trios* op. 6 [ca.1771] de Luigi Boccherini, publicados con anterioridad a las ediciones que se realizaron en París de los *Trios* a cargo del editor Jean Baptiste Vénier (Abril 1771)<sup>36</sup>, a raíz de la llegada de Boccherini a Madrid, donde éste trabajó entre 1770-1785 al servicio del hermano de Carlos III, Luis Antonio de Borbón.

Junto a los ya citados talleres madrileños existieron durante el siglo XVIII otros que proyectaron sus intereses y esfuerzos en la edición musical, pero que no llegaron a fructificar. Sin embargo, sí destacaron trabajos editoriales de música puntuales, como los realizados por Juan Moreno Tejada<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> LÓPEZ SERRANO, Matilde, “Libreros encuadernadores de cámara”, *Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, vol. XIV, (1942), p. 14 y ss.; también puede consultarse: íd., “El encuadernador Gabriel Gómez Martín”, *Revista de Bibliografía Nacional*, vol. VI, Fasc. 1 al 4, (1975), pp. 68-69.

<sup>35</sup> BNE, M/1736

<sup>36</sup> MARÍN, Miguel Ángel, “Music Selling... (2005), p.170.

<sup>37</sup> ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Manuel, *Toques de guerra que deberán observar uniformemente los pífanos, clarinetes y tambores de S.M.*, [Madrid]: Juan Moreno Tejada, 1769.

Vistos los antecedentes de la edición musical en el siglo XVIII, deducimos que la técnica más extendida fue la de los tipos móviles o tipográfica, que era la misma que se utilizaba en la impresión de libros, mientras que la técnica calcográfica o estampación del texto musical con un buril sobre plancha de cobre, que comenzó a utilizarse para grabar música a mediados de siglo en España, no llegó a adquirir en esa centuria una dimensión industrial como en otras capitales europeas.

Las iniciativas privadas de especialización en la impresión musical no llegaron a fructificar debido a la escasez de demanda<sup>38</sup>, a la complejidad, y a la carestía del proceso editorial<sup>39</sup>, por lo que muchos autores se vieron obligados a desplazarse a otros países europeos para acometer por su cuenta los proyectos editoriales. Miguel Ángel Marín<sup>40</sup> opina que además de la carencia de demanda musical, el subdesarrollo de la imprenta en España durante el siglo XVIII se debió a un sistema de publicación poco competitivo, que estaba frenado por la monopolización de los gremios.

## **1.2. Primer tercio del siglo XIX**

A las investigaciones de los diferentes autores que han trabajado sobre la edición musical en el siglo XIX hemos podido aportar nuevos datos procedentes del archivo de la Real Sociedad Económica Matritense, del archivo Histórico Nacional y del archivo General de Palacio, en los que aparecen documentos sobre los talleres calcográficos establecidos en Madrid a principios del siglo XIX con los que hemos podido completar el conocimiento que se tenía hasta ahora de la imprenta musical en las tres primeras décadas del siglo.

En el siglo XIX concurren una serie de circunstancias favorables para el desarrollo de la edición musical, como son el incremento de la demanda, procedente ante todo de la floreciente clase burguesa, el avance industrial y las mejoras tecnológicas, que para Moral Roncal<sup>41</sup> son parte del impulso que las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País habían dado a la economía española desde el último tercio del siglo

---

<sup>38</sup> Las repetidas peticiones frustradas de concesión de monopolios a la casa real, constatan la necesidad de focalizar la producción musical para que ésta fuese rentable.

<sup>39</sup> De ello hay constancia en uno de los documentos conservados en el archivo de la RSEM: “La Sociedad [Económica Matritense] sabe apreciar justamente sus laboriosos esfuerzos [de Pedro Ardit y Quer] para introducir en España un ramo de industria, que si bien no es en ella nuevo, a lo menos no ha llegado todavía el caso de que se establezca con formalidad y asiento, aunque probablemente no tardará en verificarse” (RSEM, Leg. 170/5, 1816).

<sup>40</sup> MARÍN, Miguel Ángel, “Music Selling... (2005).

<sup>41</sup> MORAL RONCAL, Antonio Manuel, *Gremios e Ilustración...* (1998), p. 45 y ss.

XVIII. Concretamente la RSEM había adquirido un papel protagonista en el país, por lo que la Corona derivaba en ella alguno de sus cometidos.

Así, en algunos casos utilizó su criterio para asesorarse sobre la concesión o denegación del privilegio de patentes, vía mediante la cual, la Real Sociedad pudo participar en la propagación y en la legalización de los avances tecnológicos en la capital y, como consecuencia, también en los del resto del país.

Esta sociedad, formada por figuras relevantes del ámbito político o empresarial<sup>42</sup> como los citados editores Gabriel de Sancha y Gabriel Gómez, ejerció una notable influencia en las decisiones que se tomaban en ella acerca de los inventos o de los talleres editoriales que se habían de establecer en la ciudad. Existen en el archivo de la RSEM expedientes de gran interés como el del diamantista Rafael Minguet, acerca de una nueva pluma para rayar música creada por él y que dio a conocer en 1815<sup>43</sup>, o las solicitudes de apoyo para establecer talleres de impresión musical, como la de Vicente Garviso en abril de 1801, la del catalán Pedro Ardit y Quer en junio de 1816 y la del austro-alemán Bartolomé Wirmbs<sup>44</sup>, en noviembre de 1816. Las diligencias llevadas a

---

<sup>42</sup> El *Kalendarario manual y guía de forasteros de Madrid del año 1808* publica los cargos con los que contaba la Real Sociedad Matritense, que eran el de Director, Subdirector, Censor, Secretario, Contador, Tesorero, Bibliotecario, Archivero, Secretario de la clase de Economía, Secretario de la de Industria, Secretario de la de Artes y Oficios. Y además con una Junta de Damas, compuesta por la Exc.Sra. Duquesa viuda de Osuna, Condesa de Benavente, Presidenta, Exc. Sra. Marquesa de Sonora, Vicepresidenta, Sra. Doña Francisca Cepeda de Ugarte, Censora, Exc. Sra. Condesa de Castro- Terreño, Vicecensora, Sra. Doña María del Rosario Cepeda de Gorostiza, Secretaria, Sra. Doña María Loreto Figueroa, Vicesecretaria (*Kalendarario manual y guía de forasteros de Madrid del año 1808*, Imprenta Real).

<sup>43</sup> RSEM, Leg.228/12, (de 1815).

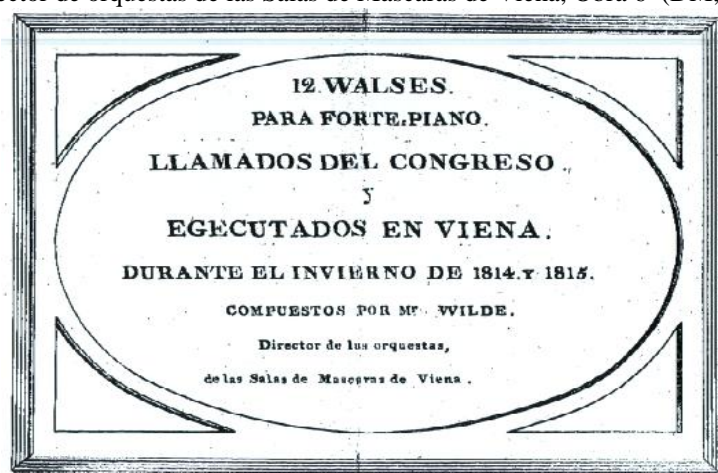
<sup>44</sup> Ana Carpintero informa, que el nombre de Bartolomé Wirmbs figura en el libro 66 de bautizos, f.161 v, de la madrileña Iglesia de San Sebastián, en la calle de Atocha, como maestro de música de 42 años, natural de Viena, casado con Doña Juana Cordero, natural de Jerez de los Caballeros, y su hija Benita, bautizada en dicha parroquia y nacida el 26 de enero de 1822, en la calle del Turco (CARPINTERO, Ana, "Federico Moretti ... (2010) p. 119). No obstante, en el proyecto que Wirmbs presenta a la RSEM en 1816 indica que es de nacionalidad alemana (RSEM, Leg. 170/5), pero en el muestrario de obras adjuntas incluye una típicamente vienesa y de moda en dicha ciudad, pues se trata de *12 Walses para forte piano* llamados del Congreso y ejecutados en Viena durante el invierno de 1814 y 1815, compuestos por Mr.

cabo por la sociedad en relación con estos tres expedientes han sido examinadas en el proceso de búsqueda que hemos realizado y nos han aportado una visión de cómo funcionaba el mundo empresarial a principios del siglo XIX en Madrid y lo dificultoso que era sacar adelante una iniciativa mercantil privada, dependiente no sólo de su buena capacitación para enfrentarse al mercado de la época, sino también de los apoyos y reconocimientos externos.

El “Oficial Real honorario” Vicente Garviso recurrió a las ayudas del rey, del Príncipe de Parma<sup>45</sup>, y de la Real Sociedad Económica de Valladolid, para establecer una imprenta de música. Nos consta que desde esta última sociedad fue recomendado por uno de sus socios a la RSEM y que para acreditar su valía hizo llegar a la Casa Real, a la RSEM el 13 de abril de 1801 y al socio de la RSEM el 14 de junio de 1801<sup>46</sup> un ejemplar de los “primeros ensayos de música hechos en su imprenta, con una técnica hasta entonces desconocida en España” y suplicó a la RSEM que “se sirviera acoger bajo su protección dicho descubrimiento”. Garviso se refería a la técnica tipográfica llamada “de mosaico”<sup>47</sup>, que había sido inventada por Breitkopf en Leipzig en 1756 y que consistía en descomponer los tipos móviles musicales en elementos mínimos, como cabezas de notas, fragmentos de pentagrama o ligaduras, lo que facilitaba su manejo y reutilización. Para la producción de las primeras partituras contó con la colaboración de algunos especialistas como José Macazaga, quien se había encargado de trabajar las

---

Wilde, director de orquestas de las Salas de Mascaras de Viena, Obra 6ª (DM, 8.10.1816).



Obra 6ª

En 1816 el territorio austríaco había sido incorporado a la Confederación Germánica establecida por el rey de Prusia de acuerdo a las condiciones pactadas en el Congreso de Viena, tras la derrota napoleónica. Por lo que no es de extrañar, que Wirnbs figure unas veces como alemán y otras como austríaco, aunque hubiera nacido en Viena.

<sup>45</sup> DM, 12.4.1801.

<sup>46</sup> RSEM, Leg.305/7.

<sup>47</sup> Esta técnica ya ha sido citada con anterioridad por: GOSÁLVEZ, Carlos José, *La edición musical española...* (1995), p. 66.

matrices y los punzones. Dichas obras no están inventariadas en el expediente de la RSEM, pero se conocen gracias al anuncio que puso Garviso en el *Diario de Madrid* el 12 de abril de 1801 para su venta. Se trata de una “Polaca para cantar con acompañamiento de 2 violines y bajo, señalada con el n. 1; una canción para fortepiano, n. 2, ambas dedicadas a SS.MM.; 6 boleras para cantar con acompañamiento de guitarra por D. Josef León, n. 3; 3 dúos para violín y guitarra, por Ferandiere, n. 4; un cuarteto con 2 violines, viola y violoncelo, por D. Josef Tesidar [*sic*], n. 5”, que se ofrecían a la venta al público en la calle de Jacometrezo, plazuela del conde de Moriana, entre los números 17 y 18, cuarto bajo. Según comunicaba Garviso, había instalado en esta dirección su “Nueva Imprenta de Música”. A la vista del repertorio, comprobamos que se trata de música de cámara y música doméstica, dirigida sobre todo a intérpretes aficionados, pero que a su vez, como él mismo indica en el anuncio, se corresponde con el gusto de la corte: “sucesivamente se imprimirán las obras del célebre Bruneti [*sic*], que ha conservado el buen gusto del rey y las composiciones más modernas y apreciables destinadas al mismo fin por el Serenísimo Señor Príncipe de Parma”<sup>48</sup>.

Al comprobar que los anuncios de venta de sus partituras no reaparecen en el periódico, ni que tampoco consiguió el apoyo de la RSEM podemos afirmar que no encontró el apoyo económico necesario para mantener en pie su negocio. Lo que sí obtuvo fue el consiguiente permiso real para imprimir piezas de música, así como la admiración de algún aficionado filarmónico anónimo, que elogió “la claridad, hermosura, exactitud y sobre todo, la duración que ofrece el nuevo método [de impresión]”<sup>49</sup> un mes después de la publicación de su anuncio. Gosálvez indica que esta “Imprenta nueva de música” debió tener un periodo de actividad muy corto. Sólo se conocen nueve impresos musicales de su procedencia realizados en tipografía<sup>50</sup>.

Los dos expedientes conservados en el archivo de la RSEM de Pedro Ardit y Bartolomé Wirmbs que hemos examinado son coetáneos, pues ambos fueron cursados a lo largo de 1816. Sus contenidos son además similares, ya que tanto el estampador catalán como el austríaco solicitaron la protección de la sociedad para el establecimiento de un taller de

---

<sup>48</sup> DM, 12.4.1801.

<sup>49</sup> Una de las partituras se puede ver en: GOSÁLVEZ, Carlos José, *La edición musical española...* (1995), p. 49 y también en el archivo musical de la BNE.

<sup>50</sup> GOSÁLVEZ, Carlos José, “Edición, impresión y comercio de música. Bartolomé Wirmbs”, *Scherzo* vol. VII, nº 64 (1992), p.134



impresión musical e hicieron alusión a la intención de dedicar parte de sus esfuerzos a la enseñanza de los discípulos que la sociedad les confiriese.

Una suerte de circunstancias favorables hicieron posible que Bartolomé Wirmbs obtuviera no sólo el reconocimiento de la RSEM a los trabajos musicales presentados, al igual que Ardit había conseguido a los suyos, sino que también la sociedad le brindara su apoyo. Uno de los factores determinantes para ello es que el estampador y grabador de música vienés, que ya estaba trabajando en esta profesión en Madrid desde 1814 y con anterioridad en Inglaterra y Alemania, contaba ya con el material necesario para la realización de dicha actividad:

Excelentísimo Director y Real Sociedad Matritense: Don Bartolomé Wirmbs, de nación alemán, grabador y estampador de Música y fabricante de láminas de estaño, establecido en esta Corte, y actualmente trabajando en su profesión, con respeto debido a Ud. Hace presente, que hallándose en esta Corte desde el año 1814 y habiendo grabado varias obras de Música según las muestras que presenta y cuyo catálogo acompaña, habiendo fundido y hecho las láminas de estaño que se han necesitado para ellas, convencido de la necesidad de establecer un taller en grande y fomentar este ramo de industria, enseñando este arte a algunos jóvenes, para que los profesores y aficionados españoles no tengan que recurrir (como sucede) a los países extranjeros para hacer conocer y publicar sus producciones, se anima a presentar a Ud. El adjunto Plan para que si fuese del agrado de la Real Sociedad le digne admitirlo y protegerle con aquel esmero con que auxilia a los artistas que ha acogido bajo su protección y beneficia protección de un cuerpo tan sabio como laborioso, y cuyas incesantes como tareas han producido tanta utilidad como adelantamientos a la sociedad y al Estado. Gracia que espera merecer de la acreditada beneficencia de Ud. En Madrid, 6 de noviembre de 1816<sup>51</sup>.

En la Fig.2 se pueden observar los caracteres musicales pertenecientes al catálogo que Wirmbs anexiona a esta petición. Se trata de los signos, cifras y compases más usados en esa época, según criterio de Wirmbs. Es decir, ya en un principio contaba con los caracteres musicales más frecuentes, aunque no estaba preparado para realizar trabajos de estampación más pretenciosos.

---

<sup>51</sup> RSEM, Leg.170/5.

(17)

## RESUMEN DE TODOS LOS CARACTERES.

### PENTAGRAMA.

#### CARACTERES QUE SE FIJAN EN EL

SIGNOS y sus primitivas de nominaciones mas conformes con los principios del Arte.	VOCES derivadas de los nom- bres de los signos para solfear o nom- brar las Notas.	CLAVES deducidas de las Voces para clasifi- car los sonidos en agudos, y graves.	TIEMPO y sus Cifras mas comunes para consti- tuir el valor de las Notas.	NOTAS modernas represen- tantes de los sonidos y de sus respectivas duraciones, ó valores.	CANTIDADES que las pertenecen ajustadas á el compas cuaternario ó Genera- dor, del que todos nacen.	PAUSAS de silencio, ó Aspi- raciones equivalentes á dichas Notas, y sus cantidades.
G SOL, re, ut.	SOL	Clevo de SOL agudo. en 2ª línea.	Tiempo Binario ó General. Quinta moviente. Abreviada. Dos Movientes.	Redonda. Blanca.	Un compás ó 4 movientes.	De redonda, ó semi breve.
A LA, mi, re.	LA	Clevo de LA grave. en 2ª línea.	Fracción ó detrasgoque del Binario.	Blanca.	Medio compás ó 2 movientes.	De blanca, ó minima.
B FA, mi, SI.	SI	Clevo de SI agudo. en 3ª línea.	Dos movientes.	Blanca.	Un 2º parte del compás.	De negra, ó semibreve.
C UT, fa, UT.	UT	Clevo de UT grave. en 3ª línea.	Tres movientes.	Blanca.	Una 16ª.	De blanca, ó semibreve.
D LA, sol, RE.	RE	Clevo de RE grave. en 3ª línea.	Un moviente.	Blanca.	Una 32ª.	De blanca, ó semibreve.
E MI, la, MI.	MI	Clevo de MI grave. en 3ª línea.	Un moviente.	Blanca.	Una 64ª.	De blanca, ó semibreve.
F FA, ut, fa.	FA	Clevo de FA grave. en 3ª línea.	Un moviente.	Blanca.	Una 64ª.	De blanca, ó semibreve.

#### QUE ALTERAN EL SONIDO.

#### QUE ALTERAN LA NOTADA.

#### CARACTERES

##### De Adorno

##### De Espron

##### De Economía

##### De Claridad

### Demonstracion.

de los Signos, Cifras, ó Compases representativos del  
Tiempo, que hoy mas se usan, y de los nombres que los distinguen.

Tiempo Binario primitivo \* El mismo partido, otro Derivado diminuto. Ternario Derivado. Otro diminuto. Mixto ó derivado de ambos.

Compasillo ó cuaternario. Breve ó de Capilla.  
4. movientes.

Dos por cuatro. 3. movientes.

Tres por cuatro. 3. movientes.

Tres por ocho. 1. moviente.

Seis por ocho ó Sexquialtera. 2. movientes.

\* El Tiempo primitivo, ó sea perfecto, general, cuaternario, y su compasillo en su origen primitivo, según la forma analoga á su mayor ó menor perfección, y perfección. Véase la Plancha II.

Del Diccionario de Música de J. J. Rousseau Tomo. II: y se agregará una lista completa de las Variaciones antiguas, y de sus muchas fracciones, ó Tiempos derivados.

Fig. 2. Taller de calcografía de Bartolomé Wirmbs

Situación distinta era la de Ardit, quien no disponía de estos materiales básicos, por lo que en un escrito anterior al de Wirmbs, del 22 de junio de 1816, solicitaba ayuda económica a la RSEM para adquirir el material necesario para su actividad y se comprometía a devolverlo en mensualidades. Como contrapartida se ofrecía para dar clases gratuitas a los aprendices que se le indicasen y a entregar sin ningún interés todas las obras del repertorio que publicase:

Acompaña dos ejemplares de música grabados con sumo trabajo por la falta de los instrumentos necesarios para ello. Concluye suplicando a la Sociedad se sirva prestarle una cantidad de dinero suficiente para poder comprar un tórculo, dos planchas de bronce para fundir, algunos punzones. Que todo le es indispensablemente necesario y la escasez de su fortuna no le permite costearlo, obligándose a devolver la suma prestada en plazos mensuales a como la Sociedad determinare, y a enseñar gratuitamente aquella industria a quienes le fuese señalado como aprendiz. Ofreciéndose entregar a esta sabia corporación si ningún interés ejemplares de todas las obras que el repertorio publique<sup>52</sup>.

La RSEM no pudo resolver favorablemente la financiación económica necesaria para el despegue del taller de Ardit por “falta de fondos”, según afirmaban Gabriel de Sancha y Julián de Luna en su dictamen del 29 de septiembre de 1816. Estamos hablando de una cantidad que podría haber ascendido a unos 400 reales en total y que le hubiera permitido a Ardit comprar los utensilios, mas lo que le costara el tórculo<sup>53</sup>, cantidad que, aun no siendo elevada, no pudo ser concedida. Junto a este pretexto para la desautorización del proyecto alegaban los firmantes que la sociedad tenía noticia de otro impresor que ya se encontraba instalado en Madrid a la espera de poder establecer su negocio<sup>54</sup>, Bartolomé Wirmbs, y que las muestras calcográficas que éste le había adjuntado a la sociedad a través de Moretti eran de mejor calidad que las suyas:

Parece que está hace tiempo en Madrid un alemán llamado Wirmbs que vino a España con este objeto, el cual, provisto de todo lo necesario, comienza a grabar música con bastante perfección según puede verse en la adjunta muestra que nos ha entregado Don Federico Moreti, y que ciertamente tiene mucha ventaja a las de Ardit. Bien que no es de extrañar, puesto que este artesano no puede presentar las suyas tan bien acabadas por falta de instrumentos, como con el auxilio de éstos lo hubiera hecho<sup>55</sup>.

Entre las doce muestras musicales que Wirmbs presenta a la Sociedad y las dos que presenta Ardit hay coincidencias. Ambos estampadores presentaron las *Manchegas del Coliseo del Príncipe*, puestas para piano por José Nonó (Fig. 3 y Fig. 4).

---

<sup>52</sup> RSEM, Leg. 170/5

<sup>53</sup> En la solicitud de apoyo económico que el grabador Escudero presenta a la Sociedad en 1837 expresa que a pesar de tener un tórculo necesita 300 ó 400 reales para completar los utensilios necesarios para poder trabajar por su cuenta (RSEM, Leg. 327/4).

<sup>54</sup> En esta fecha Wirmbs no había presentado todavía solicitud de protección a la RSEM. La fecha del expediente es del 6 de noviembre de 1816 (RSEM, Leg. 170/5).

<sup>55</sup> RSEM, Leg. 170/5.

A simple vista, la calidad editorial de la partitura de Wirmbs es notablemente mejor que la de Ardit. En ambas ediciones se pueden apreciar las marcas de las planchas sobre el papel, lo que nos indica que la técnica utilizada por ambos editores para su impresión es la estampación calcográfica. Sin embargo, los caracteres musicales son diferentes, prueba inequívoca de que proceden de talleres distintos.

La calcografía de Ardit está catalogada con el número uno y la de Wirmbs con el número cuatro, lo que indica que para el catalán era su primer trabajo y que el austríaco ya había realizado otras tres estampaciones antes.



Fig. 3. *Siguidillas manchegas del teatro del Príncipe*, arregladas al Forte-Piano por Nonó, [Imprenta de Ardit y Nonó] [1816]

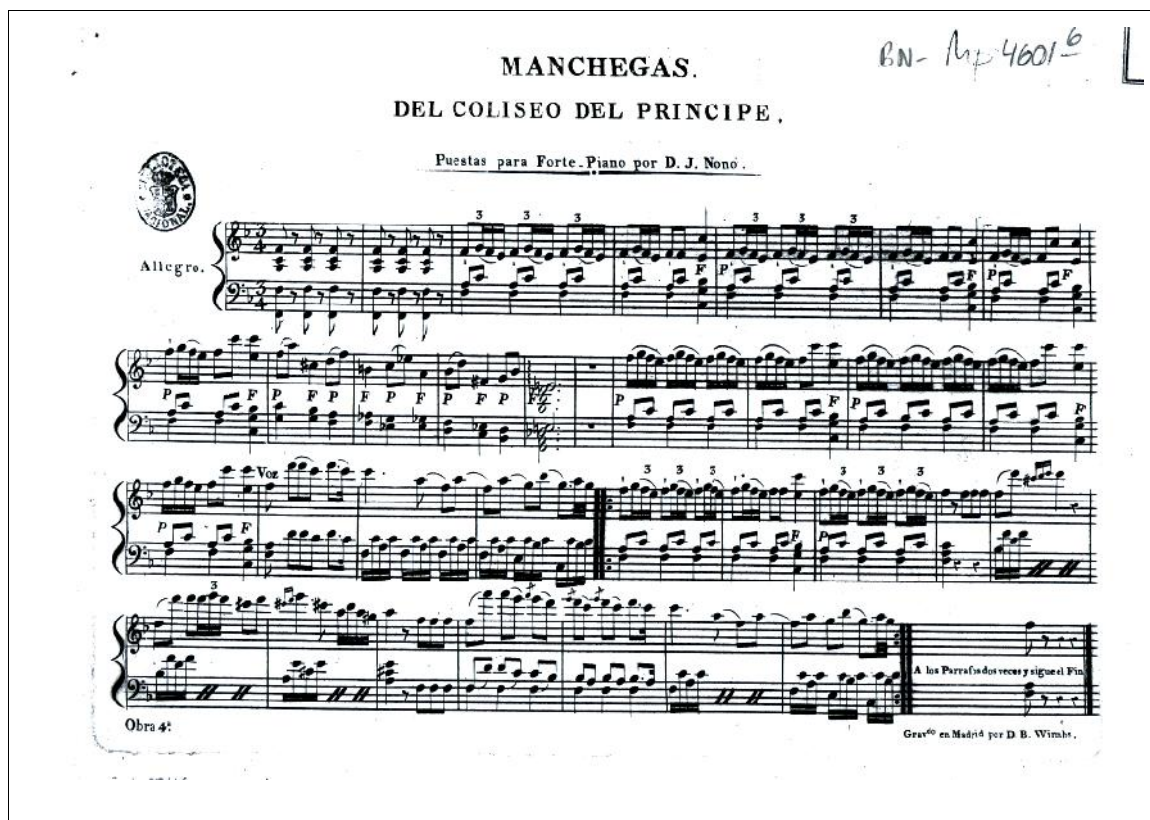


Fig. 4. *Manchegas del Coliseo del Principe*, puestas para Forte-Piano por D. J. Nonó, Gravado en Madrid, por D. B. Wirmbs [1816]

Existió otra circunstancia favorable para que Wirmbs obtuviese el apoyo de la RSEM, además de que ya disponía de los utensilios necesarios para desempeñar su oficio, y es que durante su estancia en Cádiz, donde había llegado en diciembre de 1809 procedente de Inglaterra, había conocido al napolitano Federico Moretti y Cascone<sup>56</sup>. Personaje polifacético (militar, músico, escritor) y políglota (hablaba el italiano, francés, inglés, portugués y español), quien después de haber abandonado su ciudad natal en 1794, huyendo de las amenazas de la dominación francesa y una vez llegado a España en 1796, entró al servicio de las Reales Guardias Walonas e hizo carrera militar desde el bando de la oposición a los franceses. Su actividad profesional castrense no le impidió seguir cultivando la faceta musical en España, que había sido iniciada en su país de origen bajo la supervisión del músico italiano Girolamo Masi y había retomado en un principio como colaborador de la casa ducal de Híjar en varios proyectos musicales<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> Para el conocimiento de la biografía de Federico Moretti se puede consultar: CARPINTERO FERNÁNDEZ, Ana, "Federico Moretti (1769-1839)... (2010), pp.109-134; íd., "Federico Moretti, un enigma descifrado", *Anuario Musical*, vol. 65 (2010), pp. 79-110.

<sup>57</sup> Moretti participó en la composición de otras tres obras: *La vedova di spirito, o sia il finto servo, farsa per música rappresentata nel teatro di su Eccellenza il Signor Duca de Híjar nella Pasqua del corrente anno 1799. Madrid nella stamperia di Sancha*. La Musica è del Dilettante Signor Don Federico Moretti,

Este aristócrata miembro de la RSEM ayudó a Wirmbs a tramitar su ingreso en la sociedad, cuya solicitud del 1 de abril de 1816 se despachó sin ningún tipo de impedimento tan solo veinticinco días después, el 26 de abril de 1816<sup>58</sup>. Fue entonces cuando Moretti presentó a la sociedad las muestras de música estampadas por Wirmbs.

Unos meses después, el 6 de noviembre de 1816, ya advertida la RSEM de las habilidades del estampador austríaco, fue el mismo Wirmbs quien presentó a la sociedad una solicitud de protección para establecer su taller de impresión. Sin encontrar de nuevo grandes impedimentos para ello, la solicitud fue aprobada el 1 de junio de 1817, tras la revisión de algunos apartados del “Plan” o proyecto que adjuntaba. El calcógrafo austríaco debía aportar su propio material, mientras que la sociedad se encargaría de proporcionarle un local adecuado, así como el mobiliario correspondiente para poder ejercer las tareas de docencia y venta de su producción<sup>59</sup>. Ramón Chimioni, miembro ejecutivo de la sociedad, sugirió el 16 de junio de 1817 una serie de modificaciones al proyecto y las plasmó en un comunicado epistolar dirigido al calcógrafo<sup>60</sup>, estableciendo once condiciones a tener en cuenta. Una vez efectuadas las pertinentes correcciones, esta vez se encargó Moretti de volver a presentar el proyecto a la sociedad<sup>61</sup> la cual, mediante contestación de Gabriel Gómez, Luis Hernández y Ramón Chimioni del 1 de junio de 1817, otorgó a Wirmbs la solicitada protección para establecerse en Madrid. Para mayor satisfacción del calcógrafo vienés, un mes después, el 9 de julio de 1817, se le concedió un nuevo permiso para instalarse en un local de la sociedad en la madrileña calle del Turco y además se nombró protector y mediador del establecimiento a su amigo napolitano.

En relación con estos datos que hemos rescatado del archivo de la RSEM podemos afirmar que, por el éxito con que finalizaron los trámites, Moretti se confirma como figura clave en el desarrollo de la edición musical española, y como impulsor de la producción de ediciones musicales<sup>62</sup>. Además, en su papel de mediador y protector, Moretti aportó un planteamiento mercantil moderno al negocio con propuestas

---

Capitano degli Eserciti di Sua Maestà Cattolica ed Alfiere delle sue Reale Guardie Waloni. [BNE, T/13310]

<sup>58</sup> RSEM, Leg. 248/1.

<sup>59</sup> El plan está transcrito en su integridad en el Apéndice nº 5.

<sup>60</sup> RSEM, Leg. 246/12.

<sup>61</sup> RSEM, Leg. 246/8.

<sup>62</sup> Según detalla Gosálvez, llegaron a imprimirse entre 1817 y 1834 en el establecimiento de Wirmbs cerca de 900 partituras (GOSÁLVEZ, Carlos José, “Edición, impresión... (1992), p. 134).



coyunturales que marcaron el despegue de la actividad, como la llevada a cabo el 1 de agosto de 1817, en la que se requería contribución económica de los socios a cambio de la “suscripción voluntaria para acopio de materiales a fin de que los aprendices que ha de nombrar [la sociedad], tengan a la mano primeras materias en que ejercitarse”<sup>63</sup>. A esta iniciativa se subscribieron treinta y siete socios que aportaron del orden de los 3.000 reales, lo que permitió a Wirmbs desde ese mismo momento comenzar a realizar las estampaciones solicitadas, que bajo el nombre de *La Lira de Apolo* se publicaron por trimestres. Los doce primeros cuadernos estampados durante el año 1817 coinciden con los doce primeros números de plancha del taller<sup>64</sup>.

En uno de los comunicados procedentes del establecimiento correspondientes a 1820 se expresa la necesidad de suspender la publicación de *La Lira de Apolo* por las pérdidas que había ocasionado<sup>65</sup>. No obstante, el informe del también citado inspector Moretti del año siguiente acerca del funcionamiento del taller es satisfactorio<sup>66</sup> y, según Gosálvez, el periódico se publicó con el mismo título durante casi dos décadas, emitiéndose al menos cinco series del mismo con periodicidad irregular (1817-1818, 1819, 1827-1828, 1830-1831 y 1834)<sup>67</sup>.

Por otro lado Moretti, siguiendo el espíritu emprendedor que le caracterizaba, se ocupó de conocer la actividad de talleres parisinos semejantes. Para ello no dudó en encargar a Grimaud el 10 de marzo de 1818 que aprovechara su viaje a la capital francesa para obtener informaciones de interés al respecto<sup>68</sup> y, una vez valorados los datos recibidos, el mismo Wirmbs viajó a París en 1820 para adquirir nuevos materiales que le permitieran mejorar la calidad de las estampaciones y atender la ingente demanda de partituras.

Los planes de Moretti fueron incluso más allá. La Comisión de la RSEM formada por Gabriel de Sancha y Julián de Luna informó a la Clase de Artes el 29 de septiembre de 1816 la intención de “establecer un Conservatorio de Música en Madrid a ejemplo del de Nápoles, el cual se agregará a la Academia de Nobles Artes” y comunicó que “el Sr.

---

<sup>63</sup> RSEM, Leg. 170/5.

<sup>64</sup> Estos cuadernos correspondientes al año 1817 están conservados en la Biblioteca Nacional bajo la signatura MI/3.

<sup>65</sup> RSEM, Leg. 283/24.

<sup>66</sup> RSEM, Leg. 300/14.

<sup>67</sup> GOSÁLVEZ, José Carlos, *La edición musical española...* (1995), p.189. También ha dado noticia de *La Lira de Apolo* y de otras publicaciones periódicas musicales: TORRES, Jacinto, *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*, Madrid: Universidad Complutense, 1991, pp. 507-508.

<sup>68</sup> RSEM, Leg. 305/7

Moretti está encargado de formar sus Estatutos y que se cuenta con el alemán Wirmbs para las impresiones de música que se ofrezcan, visto que saldrán por un precio moderado según el coste de las planchas y trabajo del grabado. Y aún se ha asegurado a la comisión que este impresor se ha ofrecido enseñar a cuatro aprendices siempre que se le den habitaciones en el Corralón de los desamparados”<sup>69</sup>. No hemos podido encontrar documentos relacionados con la creación de este conservatorio, ni con el músico napolitano en las actas de 1816 y 1817 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por lo que creemos que el proyecto no llegó a verificarse. Pero lo que sí hemos podido comprobar es que el Duque de Híjar figuraba en las actas de las Juntas Generales de la Real Academia de 1816 y 1817 como “consiliario”<sup>70</sup>, lo cual le habría facilitado enormemente a Moretti el éxito de su propuesta, en caso de que ésta hubiera sido planteada a la Academia de Bellas Artes. En 1821 anunció Wirmbs en el *Diario de Madrid* su intención de establecer una “nueva academia de música” para enseñar solfeo, canto y composición, dejando su apertura a expensas de que hubiera suficientes personas interesadas:

Nueva academia de música que comprenderá las clases siguientes: 1ª, solfeo por el conservatorio de París, 2ª arte de cantar, 3ª ciencia de la composición metodizada nuevamente. Los profesores que dirigirán este establecimiento conocen varios métodos de enseñanza y escogiendo lo mejor de cada uno de ellos han formado uno nuevo, que podrá llamarse de enseñanza mutua por el orden y regularidad que se guardará en las alecciones y por la instrucción que los más adelantados proporcionan a los que no son tanto. Se abrirá el establecimiento luego que haya suficiente número de suscriptores. Las personas que gusten suscribirse lo harán en casa del Sr. Wirms [*sic*], calle del Turco, almacén de estampado de música<sup>71</sup>.

Puesto que no se vuelve a dar noticia de esta propuesta en anuncios posteriores, se puede suponer que la iniciativa no llegó a tomar forma.

En cualquier caso, una vez denegada la deseada protección de la sociedad a Ardit, y enterado éste el 12 de octubre de 1816 de que el proyecto de anexionar la imprenta de Wirmbs a un conservatorio de música estaba en marcha<sup>72</sup>, concentró sus intereses junto al músico catalán José Nonó (1776-1845) en la gestación del futuro Conservatorio de Música de Madrid. José Nonó elevó el 18 de noviembre de 1816 una petición a la Casa

---

<sup>69</sup> RSEM, Leg. 170/5

<sup>70</sup> RABASF, Actas de la Junta General del 8 de enero de 1816, Folio 549.

<sup>71</sup> *Diario de Madrid*, 2 de octubre de 1821.

<sup>72</sup> RSEM, Leg. 170/5.



Real para la concesión del permiso de apertura y la financiación necesaria para instalar su propio Conservatorio en Madrid al estilo de los mejores conservatorios de Italia<sup>73</sup>:

Señor: Dn. José Nonó, compositor de Música, natural de Cataluña y avecindado muchos años hace en esta corte a S.M. con el más debido respeto expone que desde su tierna edad se ha dedicado al noble arte de la Música en el que su mucha aplicación ha llegado a adquirir unos conocimientos poco comunes; prueba de esta verdad, son la estimación que sus obras han merecido de los mejores profesores; cuanto la satisfacción le acompaña al ver que varias sinfonías que el exponente compuso y tuvo el honor de presentar a Sor. Don Carlos IV después de merecer todo el aprecio de V.M. que las prefirió a las mejores composiciones extranjeras, inclinaron su Real ánimo a gratificarlas sus tareas cuya Real beneficencia no llegó a dificultar el Expediente por los acontecimientos que subsiguieron, de cuya verdad son testigos D. Francisco Brunetti y los demás músicos de Cámara de aquella época, y hallándose el expediente animado del generoso deseo de comunicar sus conocimientos a los que quieran adquirirlos, y juzgándose dotado de las luces necesarias para establecer una *Escuela de Música* igual a los mejores conservatorios de Italia, como puede colegirse de la *Obra Filosófica*, que el exponente tiene el honor de presentar a V.M. en el pedazo impreso con el título de *Escuela Completa de Música*, obra que falta a la literatura Española y que todos los aficionados y muchísimos Profesores aguardan con impaciencia, la que se continuará luego que V.M. se digne acceder a su solicitud y ahorrará a España las crecidas sumas que llevan los Extranjeros por sus producciones de esta facultad. En esta atención suplica...que se digne atender este arte de la música, concediendo al exponente permiso para abrir una Escuela de Música Teórica y Práctica y dicha Escuela respeto a dirigirse a conservar la Música en toda su pureza y propagarla por todo el Reino, sea titulada *Conservatorio de Música*. Gracia que espera merecer de la bondad de S.M. José Nonó<sup>74</sup>.

El permiso para establecer un conservatorio de música le fue concedido a Nonó tan solo diez días después de haberlo solicitado, pero según consta en el informe, se le denegó todo apoyo económico debido a la penosa situación en la que se encontraba el Estado. A pesar de ello, el proyecto del conservatorio fue puesto en marcha y se mantuvo en pie hasta 1822<sup>75</sup>. La agilidad con que Nonó obtuvo el permiso regio encaja con su trayectoria profesional, a lo largo de la cual buscó siempre el favor real y la manera de ser contratado por la Corte como vía para asegurarse la existencia. Saldoni sostiene que en 1805 fue nombrado compositor de la Real Cámara de Carlos IV, cargo que supuestamente mantuvo hasta la Guerra de la Independencia en 1808<sup>76</sup>, para solicitarlo

---

<sup>73</sup> Para más información sobre José Nonó se puede consultar: CUERVO, Laura, “José Nonó (1776-1845), compositor que fundó el primer Conservatorio de Música en Madrid”, *Anuario Musical*, nº 67 (2012), pp.131-149.

<sup>74</sup> AHN CONSEJOS, Recreos y Festejos Públicos, Leg. 11.415, nº 128. (En este Legajo se encuentra todo el expediente de José Nonó).

<sup>75</sup> “Dn. José Nonó, Maestro compositor de Música [...] expone que autorizado por Real Orden de 28 de noviembre de 1816...y que tuvo abierto el conservatorio hasta que los desórdenes de la revolución le obligaron a cerrarlo en el año de 1822 [...] Pidió y obtuvo permiso de la Policía al efecto, sujetándose a lo prevenido por S.M., pero al dar parte de ello por concesión al Alcalde de Corte de su cuartel, este creyó que debía el exponente tener revalidación de vuestro Real Permiso” (AHN CONSEJOS, Recreos y Festejos Públicos, Leg. 11.415, nº 128, 20 de agosto de 1828).

<sup>76</sup> Después de consultar el AGP y el AHN no hemos podido encontrar documentos que avalen esta afirmación de Saldoni.

de nuevo a Fernando VII en 1814<sup>77</sup> atendiendo a las promesas que el rey le había hecho llegar por medio del Conde de Miranda<sup>78</sup> de otorgarle ese puesto como reconocimiento al *Te Deum*<sup>79</sup> que había estrenado en la Real Cámara<sup>80</sup>. No tenemos noticias de que llegase a ser músico de la Real Cámara bajo el reinado de Fernando VII, ni de que ocupase otro cargo similar en la Corte, pero sí de que dedicó al rey su *Escuela Completa de Música* en 1814, y de que paralelamente realizó una serie de obras para el Infante Francisco de Paula como el *Dúo bufo*<sup>81</sup>, la polaca *Come rápida si vede*<sup>82</sup>, otra *Polaca*<sup>83</sup>, *Música imitativa*<sup>84</sup>, el *Gran mapa armónico*<sup>85</sup>, y su *Método de piano*<sup>86</sup>.

En la petición que Nonó había elevado a la corte el 18 de noviembre de 1816<sup>87</sup>, no mencionaba su intención de anexionar al centro docente un almacén y un obrador para estampar música, pero sin embargo, a juzgar por los asientos de las ediciones musicales que proceden de la imprenta del Conservatorio, ubicada en la misma calle Luna nº 13 que el establecimiento docente, se puede afirmar que sí existieron<sup>88</sup>. Como ejemplo transcribimos el siguiente título: “*Sinfonía en la ópera La Pamela (Pietro Generali), por Daidi*, Madrid Ymprenta del Conservatorio de Música, se hallará en la librería de Rodríguez, calle de Carretas y en el almacén del mismo Conservatorio, en la calle de la

---

<sup>77</sup> AGP, caja 743, Expte.37, 21 octubre 1814.

<sup>78</sup> AHN CONSEJOS, Recreos y Festejos Públicos, Leg. 11.415, nº 128.

<sup>79</sup> N. [NONÓ], *Te Deum*, (AGP, Leg. 1001, partitura 1305), que es una adaptación para dos coros y orquesta de cuerdas y vientos de la obra vocal que Haydn compuso en 1800 en Eisenstadt, Hob. XXIII c, nº2.

<sup>80</sup> AGP, Reinado Fdo. VII, caja 425, exp.24, 5 de julio de 1817.

<sup>81</sup> NONÓ, José, *Dúo bufo* a toda orquesta en la ópera Zemira e Azor, compuesto y dedicado al Srmo. Sr. Infante D. Francisco por D. José Nonó [ca.1820] (mss.), 43 pág. [BNE, Mc/4365/4].

<sup>82</sup> NONÓ, José, *Come rápida si vede, polaca para voz con acompañamiento de orquesta* (mss.) [BNE, MC/4365/5]. En 1844 fue catalogado el archivo musical del Infante Don Francisco de Paula, donde aparece la misma obra.

<sup>83</sup> NONÓ, José, *Polaca para voz de bajo, obligada de fagotte, con violines, flauta, oboes, clarinetes, trompas, fagottes, viola y bajo por J. Nonó, director del Conservatorio; dedicada al S.S. Sor. Infante Dn. Francisco de Paula, año 1818*, (mss.), esta partitura procede del archivo de S.A. Serenísima el Señor Infante Don Francisco de Paula Antonio; figura en el inventario de este archivo [BNE, M/1523(1)].

<sup>84</sup> NONÓ, José, *Música imitativa, aria bufa compuesta de orden del Serenísimo Señor Infante Dn. Francisco de Paula por J. Nonó*, canciones con acompañamiento de orquesta, [s.l.] [s.f.] [BNE, M/1523(4)].

<sup>85</sup> NONÓ, José, *Gran mapa armónico*, que contiene todos los materiales de la ciencia de la música o la composición moderna, dedicado al Sermo. Sr. Ynfante Dn. Fco. de Paula por J. Nonó, Madrid: Calcografía de León Lodre, bajada de Santo Domingo 1, Imprenta de Repullés, 1829.

<sup>86</sup> *Método de piano conforme al último que se sigue en París, arreglado por D. José Nonó, director del Conservatorio de Música de esta Corte*, Madrid: Imprenta de Aguado y Compañía, estampador B. Wirmbs (nº de plancha 55), 1821.

<sup>87</sup> Carta de José Nonó al rey pidiendo permiso apertura conservatorio del 18 de noviembre de 1816 (AHN CONSEJOS, Recreos y Festejos Públicos, Leg. 11.415, nº 128).

<sup>88</sup> Para más información sobre esta imprenta se puede consultar: CUERVO, Laura, “La Imprenta de Música de José Nonó y Pedro Ardit y su establecimiento en Madrid en 1816”, en Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (dirs.), *Imprenta y edición musical en España*, Madrid: UAM, 2012.

Luna”<sup>89</sup>. También se facilita información acerca de la Imprenta de Música del Conservatorio en la partitura de la Fig. 5.

Otra edición impresa que se elaboró en dicho taller es la “*Sinfonía en la ópera La italiana en Argel, puesta para forte-piano por Rossini*, Ymprenta del Conservatorio de Música, calle de la Luna nº 13, Librería de Rodríguez y en la calle de la Luna casa nº 13, Madrid”<sup>90</sup>.



Fig. 5. Boleros que se bailan en los teatros de la Corte, arreglados al Forte-Piano por Nonó. Obra nº2

Una gran parte de las piezas para piano conservadas en la BNE procedentes de la Imprenta del Conservatorio se encuentran en un cuaderno con la signatura MP2602/26, que al carecer de las tapas no contiene informaciones titulares<sup>91</sup>; y en el legado de Manuel Gómez Imaz<sup>92</sup>.

Ninguna de estas obras tiene el número de plancha que se utilizó para su estampación y, como se puede apreciar en la Fig. 5, la calidad de impresión no es buena. En ocasiones se aprecia una segunda caligrafía musical de fondo que procede del reverso de la hoja.

<sup>89</sup> BNE, Colección Gómez Imaz, R/62557.

<sup>90</sup> MDESC, MD/C/13(6)3.

<sup>91</sup> A este cuaderno se le han añadido numeraciones manuscritas que podrían coincidir con las de otros documentos musicales pertenecientes al archivo musical de la reina M<sup>a</sup> Cristina. Le agradecemos dicha información a la bibliotecaria de la BNE, Isabel Lozano.

<sup>92</sup> BNE, R/62550 – R/62559.

Esta circunstancia puede ser debida a que la calidad del papel no sea buena o también a que las planchas no se hayan limpiado bien antes de su reutilización.

Según testifica el siguiente anuncio del *Diario de Madrid*, el almacén de música estaba ya en funcionamiento en octubre de 1816, un mes antes de la concesión del permiso real para la apertura del conservatorio, por lo que se puede pensar que Nonó se sirvió de dicho domicilio para ubicar en él su centro docente: “Nuevo wals de S.M. la Reyna de España para guitarra. Se hallará a 4 rs. En la librería de Rodríguez. Calle de Carretas; en la de Corral, calle de los Tintes y en el almacén de música, calle de la Luna núm. 13. En los mismos puestos se hallará el referido wals para forte-piano”<sup>93</sup>.

La imprenta de música inició su andadura hacia finales de noviembre de 1816, a raíz de que el Conservatorio obtuviera el permiso oficial de apertura, y funcionó hasta más allá de marzo de 1818, momento en el que el centro docente se trasladó a un nuevo edificio en la Corredera alta de san Pablo nº 12, frente a la calle de la Cruz del Espíritu Santo:

Se admitirán pensionistas de todas clases y a más de las instrucciones sobre dichas se les enseñará la primera educación arreglada en todas sus partes según la dirección de uno de los profesores de primeras letras que tiene bien acreditada su pericia en esta corte. Se dará principio a dicho establecimiento el día primero de marzo de este año en la Corredera alta de san Pablo, número 12. Los sujetos que quieran informarse de los pormenores que han de mediar en todos los arreglos relativos a tan interesante objeto, se presentarán en el cuarto 2º e dicha casa<sup>94</sup>.

Aunque este segundo domicilio no figura en ninguna de las partituras, constatamos gracias al siguiente anuncio de la prensa publicado en 1818, que en él también se realizaron trabajos editoriales:

Contradanza nueva de S.M. la Reina de España, compuesta para Forte-piano por D. José Nonó, director por el Rey nuestro Señor del Conservatorio de Música, grabada y estampada en la imprenta de música del mismo conservatorio. Se hallará a 2 rs. En la librería de Rodríguez, calle de Carretas. Igualmente se hallará al mismo precio esta obra puesta para guitarra<sup>95</sup>.

Según el propio Nonó, el conservatorio y la imprenta de música de la Corredera Alta de San Pablo funcionó desde 1818 hasta 1822<sup>96</sup>, por lo que creemos que los trabajos procedentes de este taller no sobrepasaron esta fecha. Hay otro dato que nos acerca a

---

<sup>93</sup> DM, 15.10.1816.

<sup>94</sup> DM, 19. 2. 1818.

<sup>95</sup> DM, 10.4. 1818.

<sup>96</sup> “Dn. José Nonó, Maestro compositor de Música expone que autorizado por Real Orden de 28 de noviembre de 1816 [...] y que tuvo abierto el conservatorio hasta que los desórdenes de la revolución le obligaron a cerrarlo en el año de 1822” (AHN CONSEJOS, Recreos y Festejos Públicos, Leg. 11.415, nº 128, Madrid, 20 de agosto de 1828).

esta hipótesis, y es que los dos métodos didácticos de José Nonó, el *Método para piano*<sup>97</sup> elaborado en 1821, y el de composición titulado el *Gran Mapa Armónico*<sup>98</sup> de 1829, se estamparon el primero en el taller de Bartolomé Wirmbs y el segundo en el taller de León Lodre, y se editaron respectivamente en la imprenta de Aguado y Cia., y en la imprenta de Repullés, lo que de nuevo nos hace suponer que el taller del Conservatorio dejó de funcionar con anterioridad.

Las principales funciones del taller, atendiendo a las necesidades del conservatorio, debían ser el abastecimiento de partituras al centro docente al que se encontraba anexionado para facilitar el desarrollo de las clases que se impartían, que en un principio eran las de teoría de la música, solfeo y canto, a las cuales se sumó en 1819 la de violín, una vez que estuvieron asentadas las anteriores<sup>99</sup>. Por otro lado, también debía proporcionar las partituras para los conciertos semanales o academias que estaban programados en el funcionamiento del centro, y de este modo poder evitar los elevados gastos que conllevaba la adquisición de partituras. Sin embargo, después de recopilar una numerosa parte de las obras estampadas en dicho taller, constatamos que no coinciden ni con las asignaturas que se impartían, ni con sus métodos correspondientes. Éstos eran, en el caso de la teoría la *Escuela de la música* o discurso sobre las leyes de la armonía de José Nonó, “que había merecido la aprobación de S.M. el rey Fernando VII” en 1814 y que según consta en la portada era “obra necesaria, no sólo a los que por afición y divertimento quieran dedicarse a ella, sino también a todos los maestros de capilla, a los compositores de teatro, primeros violines de orquesta y músicos mayores de regimiento, útil a todos los profesores para aumentar sus conocimientos, ya sea en el canto, ya en la parte instrumental; y curiosa para todos aquellos filósofos, que sobre los fenómenos que ofrece, quisiesen aclarar, discurrir y adelantar tan interesante materia”<sup>100</sup>. Para el solfeo y el canto se utilizaban las mismas obras didácticas que estaban en funcionamiento en el conservatorio de París, y para la clase de composición

---

<sup>97</sup> NONÓ, José, *Método de piano conforme al último que se sigue en París*, arreglado por D. José Nonó, director del Conservatorio de Música de esta Corte, Madrid: Imprenta de Aguado y Compañía, estampador B. Wirmbs, 1821.

<sup>98</sup> NONÓ, José, *Gran mapa armónico*, Madrid: Imprenta de Repullés, 1829 (Calcografía de León Lodre). Dedicado al Infante D. Francisco de Paula.

<sup>99</sup> “Habiendo sido tan del agrado del público el nuevo método de solfeo y canto del conservatorio de música, ha animado al director a poner estudio de violín por el mismo estilo, sirviéndose para el efecto de un célebre profesor que ha estudiado en el Conservatorio de París. Los que gusten aprender podrán acudir a suscribirse a la Corredora alta de san Pablo, frente a la calle de la Cruz del Espíritu Santo, núm. 12, cuarto 4º, por el moderado precio de 40rs. mensuales” (DM, 2.10.1819).

<sup>100</sup> NONÓ, José, *Escuela completa de música* [dos partes] Madrid: imprenta que fue de Fuentenebro, 1814 [BNE, M/2811].

se seguía un método que muy probablemente fuese la obra que Nonó posteriormente publicó, denominada el *Gran Mapa Armónico*, que ya estaba ese año en funcionamiento. Según apreciaciones del músico, contiene todos “los materiales de la ciencia de la música o de la composición moderna”<sup>101</sup>.

Hemos podido acceder a esta información gracias al anuncio que Nonó publicó en el *Diario de Madrid* exponiendo el proyecto del conservatorio:

Habiéndose dignado S.M. como tan amante de las bellas Artes, principalmente de la música, conceder a un profesor acreditado en esta facultad su Soberano permiso para establecer un Conservatorio de música, con el laudable objeto de elevarla a superior grado de perfección y pureza, y propagarla por todo el reino, se dará principio a este utilísimo establecimiento del modo siguiente:

1º. Habrá dos academias privadas todas las semanas a las que se admitirán gratuitamente todos los caballeros aficionados que tocan instrumentos de orquesta con tal que medianamente puedan desempeñar su parte; y si algún profesor quisiere asistir para contribuir a la general instrucción se le agradecerá muchísimo.

2º. Se admitirán discípulos que deberán contribuir pagando un precio moderado para la manutención de los maestros, y se les enseñará la teoría filosófica de la música, arreglada por el director de este establecimiento; obra que ha merecido la aprobación de S.M.

3º. Se dará el solfeo compuesto por los profesores más clásicos que se conocen, como son Agus, Carel, Cherubini, Gossec, Langlé, Lesueur, Meul y Riger, revisado por otros profesores y adoptado para la enseñanza del Conservatorio de París.

4º. Se enseñará el arte de cantar por el método del Sr. Bernardo Mengozzi amplificado por los profesores de dicho Conservatorio de París, obra única en este género, en la que se corrigen muchos abusos introducidos hasta en la misma Italia.

5º. Más adelante se enseñará la ciencia de la composición por un estilo claro metódicos que nos se ha hecho hasta el presente, dividido en los ramos siguientes: primeramente la Armonía en toda su extensión. En seguida la Modulación. Después la Melodía o el Canto. Luego la Fuga y el Contrapunto. Y en fin la aplicación de todos estos conocimientos reunidos para componer Música física o *Natural e Imitation*, y apropiarla al carácter verdadero de la poesía que el profesor se proponga animar.

6º. Se admitirán pensionistas de todas clases y a más de las instrucciones sobre dichas se les enseñará la primera educación arreglada en todas sus partes según la dirección de uno de los profesores de primeras letras que tiene bien acreditada su pericia en esta corte. Se dará principio a dicho establecimiento el día primero de marzo de este año en la Corredera alta de san Pablo, número 12. Los sujetos que quieran informarse de los pormenores que han de mediar en todos los arreglos relativos a tan interesante objeto, se presentarán en el cuarto 2º de dicha casa<sup>102</sup>.

Las obras musicales editadas en la Imprenta de Música anexionada al Conservatorio de Nonó entre 1816 y 1821 constituyen un legado documental que es de gran importancia por haber sido realizadas en un taller especializado que funcionó con cierta continuidad durante al menos cinco años y que había pasado desapercibido hasta ahora. Sin embargo, el *corpus* musical procedente de dicha imprenta está integrado

---

<sup>101</sup> NONÓ, José, *Gran mapa armónico*, Madrid: Imprenta de Repullés, 1829 (Calcografía de León Lodre). Dedicado al Infante D. Francisco de Paula [BNE, M/1885].

<sup>102</sup> DM, 19. 2. 1818.

paradójicamente por obras destinadas a instrumentos que no se enseñaban en el conservatorio: el piano (17 piezas) y la guitarra (6) y que están fuera del contexto del centro docente, pero que sin embargo, encajan en la línea de la música doméstica y de salón consumida a principios de siglo que se correspondía con la gran demanda de piezas de fácil consumo y de plena actualidad en las que aparecían melodías conocidas por el público aficionado. Una de las principales finalidades del taller no era pues, abastecer al conservatorio, sino al mercado musical madrileño y el de las otras provincias, que como bien había informado previamente Ardit a la RSEM, carecía de talleres especializados para imprimir música que dieran a conocer “a bajo coste los compositores afamados de España y Europa”<sup>103</sup>.

Algunas de las partituras localizadas contienen numeración impresa del 1 al 14, aunque en realidad son las correspondientes a diecisiete obras, ya que algunos de los números se repiten; otras cinco partituras carecen de numeración impresa e incluso a veces falta la referencia editorial en ellas<sup>104</sup>. En total son veintidós obras que relacionamos a continuación:

- **Obras de la Imprenta de Música del Conservatorio con numeración impresa:**
  - **Obra 1ª**, Nonó, José, *Siguidillas [sic] manchegas del teatro del Príncipe*, arregladas al Forte-Piano por Nonó, 2 Rrs.
  - **Obra 2ª**, Nonó, José, *Boleros que se bailan en los teatros de la Corte*, puestos para piano [son dos números], Madrid, Ymprenta de Música del Conservatorio, se hallará en la librería de Rodríguez y en la calle de la Luna, casa nº 13, 4 Rrs.
  - **Obra 3ª**, *Vals de S.M. la Reina de España*, compuesto para música militar y arreglado al forte-piano por José Nonó, Madrid, [s.n.] [Anotación manuscrita “F.p. Nº 3”], 4 rs.
  - **Obra 4ª** de José Nonó, *Siguidillas manchegas del Coliseo del Príncipe*, puestas para guitarra por el Sor. C., y *Marcha Real de España*, para guitarra por N., se hallará en el almacén de música de los Sres. Nonó y Ardit, calle de la Luna, nº 13, con otras varias obras, precio 2 rs.
  - **Obra 5ª**<sup>105</sup>, Nonó, José, *Vals de S.M. la Reina de España*, para guitarra, compuesto por D. J. N., se hallará, con otras obras, en el almacén de música de los Sres. Nonó y Ardit, calle de la Luna, nº 13, precio 2 rs.

---

<sup>103</sup> RSEM, Leg. 170/5

<sup>104</sup> Además, en alguna de las partituras se han añadido numeraciones manuscritas, que podrían hacer referencia a la procedencia de algún fondo musical específico pero sin determinar hasta ahora.

<sup>105</sup> Existen dos partituras con en el número cinco y dos con el siete.

- **Obra 5ª**, Sor, Fernando, *Minué afandangado con variaciones*, puesto para guitarra por F.S., se hallará en el almacén de música de los Sres. Nonó y Ardit, calle de la Luna, número 13.
- **Obra 6ª**, *Sinfonía en la ópera La italiana en Argel* puesta para piano por R. [Rossini], Ymprenta del Conservatorio de Música, calle de la Luna nº 13, Madrid, 12 Rs.
- **Obra 7ª**, *Tema con variaciones* para guitarra corregidas por F. Sors, se hallará en el Almacén de los Sres. Nonó y Ardit, calle de la Luna Nº13, [s.f.] [s.ed.] precio 4 rs.
- **Obra 7ª** Nonó, José, *Boleros que se bailan en los teatros de la Corte, puestos para guitarra*, Madrid, se hallará en la librería de Rodríguez y en la calle de la Luna, casa nº 13.
- **Obra 7ª**, *Sinfonía en la ópera La Pamela*, de Pietro Generali, puesta para guitarra por Daidi, Madrid Ymprenta del Conservatorio de Música, se hallará en la librería de Rodríguez, calle de Carretas y en el Almacén del mismo Conservatorio, calle de la Luna. Precio 8 rs.
- **Obra 8ª**, *Marcha Real de España*, puesta para forte-piano por D. J. N., [Madrid] [Calle de la Luna, 13], Almacén de música de los Sres. Nonó y Ardit.
- **Obra 9ª**, Primera colección de *Valses* para forte-piano, composición de varios autores: nº1 *Vals de S.M. el rei [sic] de España*, corregido y aumentado por Nonó, nº2 por Nonó, nº3 por W.M., nº4 composición de D.J.C. pianista de cámara de S.M.C., en la librería de Rodríguez Calle de Carretas y en el Almacén de Música de los Sres. Nonó y Ardit, Calle de la Luna, 8 rs.
- **Obra 10ª**, Daidi, *Tema con variaciones*, para guitarra, Madrid, Ymprenta del Conservatorio de Música, se hallará en la librería de Rodríguez, calle de Carretas y en el almacén del mismo Conservatorio, calle de la Luna, 6 Rs.
- **Obra 11ª<sup>106</sup>**, Nonó, José, *Contradanza de S.M. la Reina de España*, puesta para guitarra por José Nonó, Madrid, Ymprenta de Música del Conservatorio, 2 rs.
- **Obra 12ª**, *Contradanza de S.M. la Reina de España*, compuesta para forte-piano por D. J. Nonó, director del Conservatorio de Música, Madrid, Ymprenta de Música del Conservatorio.
- **Obra 13ª**, Carazo, J. A., *Quatro waltz, (Moderato, Dolce, Allegreto, Allegro)*, Madrid, Ymprenta del Conservatorio de Música [Anotación ms.: "Nº 8"].
- **Obra 14ª**, *Marcha tártara*, arreglada al forte piano y *Wals el Delicioso* [Anotación ms.: "Nº 10"].
- **Obras sin numeración impresa:**
  - Carazo, J.A., *Rondó para forte-piano*, compuesto y dedicado a D. Manuel Rücker, Madrid, Ymprenta del Conservatorio Músico [Anotación ms.: "Nº 12"].

---

<sup>106</sup> Esta obra coincide con el anuncio del *Diario de Madrid*, 10 abril de 1818, fecha en la que el Conservatorio ya no estaba ubicado en la calle Luna nº13, sino en la Corredera alta de San Pablo, por lo que a partir de aquí ya no figura en las partituras la antigua dirección, sino sencillamente “Ymprenta del Conservatorio”.



- *Manchegas del Teatro del Príncipe*, arregladas al piano forte por D. J. Nonó, [s.l., s.n.] [Anotación ms.: "Estas son las seguidillas llamadas vulgarmente del pito"].
- Carazo, J. A., *Colección de waltz para forte piano*, [Madrid]: [Ymprenta del Conservatorio de Música] [Anotación ms.: "Nº 9"].
- Beethoven, Ludwig van, *Marcha fúnebre para forte-piano*, [S.l.] [s.n.] [Anotación ms.: "Nº 15"] [Ymprenta del Conservatorio].
- *Marcha del tamberlan y Vals del cometa*, [por Nonó] [S.l.]: [s.n.], [Ymprenta del Conservatorio] [Anotación ms.: "Nº 16"].

Algunos de los géneros que están presentes en este repertorio son danzas entre las que se encuentran los *boleros* y *seguidillas* o las danzas cortesanas dieciochescas como las *contradanzas* y *minués*, junto a otros bailes decimonónicos como el *vals*. Además, el repertorio contiene obras derivadas de la música operística, como *reducciones de oberturas* o *variaciones* y también hay obras pertenecientes al género marcial.

Por otro lado, como ya hemos indicado, hemos detectado que algunas de las obras editadas por Wirmbs coinciden con las impresas por Ardit y Nonó en la Imprenta de Música del Conservatorio<sup>107</sup>. La relación entre los dos talleres especializados de calcografía musical establecidos en Madrid con diferencia de unos meses no parece haber sido mala, a pesar de que, como hemos señalado, los maestros catalanes carecían de apoyos externos, mientras que Wirmbs contaba con el sustento y la protección de la RSEM necesaria para el despegue y desarrollo de su negocio.

La práctica de anexionar una imprenta de música a un conservatorio estaba a principios del siglo XIX extendida por toda Europa. Sin duda, el modelo más significativo era el del Conservatorio de París, en el cual, además de publicarse las obras didácticas empleadas en el centro docente se generaba una abundante literatura musical<sup>108</sup>. De la misma manera, en el Madrid de principios del siglo XIX existieron, además de la de Ardit y Nonó, otras iniciativas con el objetivo de imprimir y distribuir partituras en espacios anejos al centro de docencia, como la de Melchor Ronzi, quien en 1810 propuso a José Bonaparte la creación de un Conservatorio de Música al que iría anexionada una imprenta musical “por ser su coste más barato que el de la manuscrita, y

---

<sup>107</sup> Por ejemplo las *Manchegas del teatro del Príncipe*, catalogadas como obra 1ª de la imprenta del Conservatorio de Nonó y Ardit, y como obra 4ª del taller de la calle del Turco de Wirmbs

<sup>108</sup> DEVRIES-LESURE, Anik, “Paris et la dissémination des éditions musicales entre 1700 et 1830”, *Revue de Musicologie*, vol. LXXXIV (1998), pp. 293-208. Se puede ver como ejemplo el método para piano de Louis Adam, *Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique*, París: Imprimerie du Conservatoire Impérial, 1804.

por ser útil y necesaria en una capital como Madrid”<sup>109</sup>. El cometido principal de esta imprenta, según Ronzi, habría de ser la impresión de los métodos del Conservatorio de París traducidos al castellano, cuyos ingresos, junto a los de la venta de la música teatral publicada en dicha imprenta, constituirían una fuente notable con que ayudar a mantener la institución”<sup>110</sup>. Teniendo en cuenta que el italiano Melchor Ronzi además fue empresario teatral, violinista y director<sup>111</sup> nos encontramos ya a comienzos del siglo XIX en Madrid con un músico emprendedor e ilustrado, que cultivaba la idea de promover la música. El desinterés de la corte bonapartista, en este caso, le impidió ver prosperar su proyecto. En la Biblioteca Nacional se conservan piezas editadas por los hermanos Antonio y Estanislao Ronzi<sup>112</sup>. Queda la duda de la relación existente entre estos editores y Melchor Ronzi.

Uno de los talleres que tomaron el relevo en la edición musical calcográfica a principios de siglo fue el de León Lodre, alumno aventajado de la clase de Wirmbs, que en 1821 había alcanzado la categoría de oficial del establecimiento y un año más tarde abrió su propio taller con una sola prensa en la cuesta de santo Domingo, para trasladarse en 1829 a la carrera de San Gerónimo nº 23 (que desde 1837 pasó al nº13) y posteriormente a la calle de la Gorguera<sup>113</sup>. En el *Catálogo General de Música impresa y publicada en Madrid*, de 1834 se incluyen los fondos musicales de que disponía el almacén de Lodre ubicado en la carrera de San Gerónimo nº 23 y se refleja la intensa actividad comercial de la empresa, ya que su contenido se aproxima a las 700 obras. El catálogo establece las siguientes divisiones: obras elementales, métodos de estudio, obras para piano-forte solo, música de baile, música vocal italiana con acompañamiento de piano y canciones españolas con acompañamiento de piano-forte y guitarra. En el apartado de “Avisos” del catálogo se recuerda que además se vende papel de música de todos los tamaños y pentagramas, música vocal e instrumental publicada en Francia e Italia, se copia música, se venden instrumentos, se graba y estampa todo tipo de música,

---

<sup>109</sup> ROBLEDÓ ESTAIRE, Luis; “El Conservatorio que nunca existió: el proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)”, *Música*, Revista del Conservatorio de Música de Madrid, nºs 7, 8, 9 (2000, 2001, 2002), p. 19.

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> *Ibid.* p. 15

<sup>112</sup> *Cinco Contradanzas y un Vals* [en el pie de página se puede leer:] “Los editores A. Ronzi y C<sup>ª</sup>. se hallarán en la librería de Dn. Tomás Jordán, Puerta del Sol frente a la Fuente” [BNE, MC/4933/67]. *Busqué*, musical compuesto sobre algunos pensamientos de la ópera *I puritani* del Mtro. Bellini por los hermanos A. y E. Ronzi, Madrid: propiedad de los edits. Ronzi Hermanos, Basili y Bonoris [s.f.] [BNE, MP/5352/4].

<sup>113</sup> GALLEGÓ, Antonio; “Introducción a la calcografía musical en el Madrid decimonónico”, *Revista de Musicología*, vol. II (1979), pp. 109-120.

se ofrecen suscripciones a los periódicos filarmónicos *La Lira de Apolo* y el *Eco de la Ópera Italiana*<sup>114</sup> y se admiten encargos referentes a litografía y grabado en hueco.

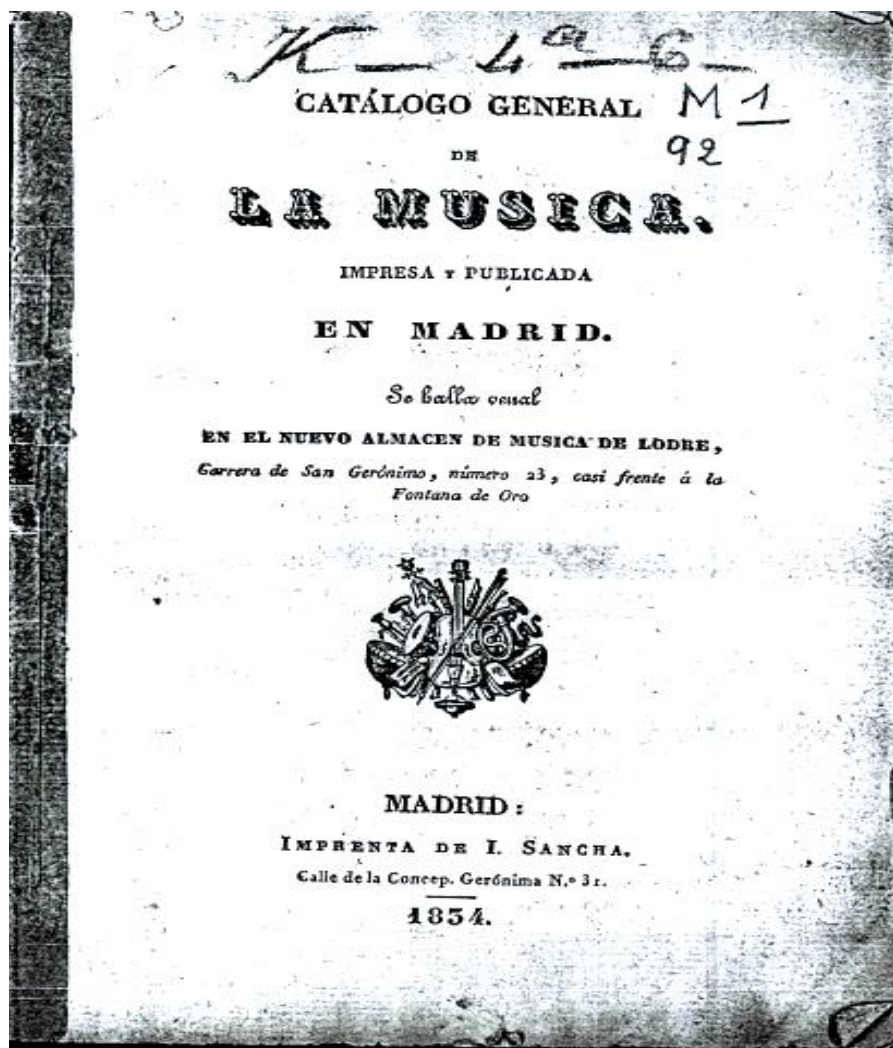


Fig. 6. *Catálogo General de la Música impresa y publicada en Madrid, 1834.*

El planteamiento comercial de León Lodre es moderno, adaptado a las nuevas técnicas de impresión y a las fórmulas de venta especializada mediante anuncios en la prensa o catálogos en las contraportadas de las piezas musicales u otras librerías, que distribuyó aportando información detallada de todo el repertorio que tenía a disposición del público. Estos recursos muestran un alto grado de especialización y la expansión que con ellos se consiguió supone un gran avance respecto al pobre panorama dieciochesco en la edición musical española.

Hemos podido comprobar que durante el primer tercio del siglo XIX se difundió el modelo de compositor-intérprete interesado en desarrollar sus habilidades no sólo en el

<sup>114</sup> Esta publicación periódica se editó a partir de 1830.

terreno de la creación musical sino también en el de los negocios relacionados con ella. Este fenómeno se debió fundamentalmente a que el patronazgo que ofrecía un refugio para muchos artistas estaba en decadencia, por lo que los músicos necesitaban sobresalir en el mercado adyacente al mundo de la composición como el de la edición o el de la distribución de partituras para asentarse profesional y económicamente.

En las figuras de León Lodre, Escudero<sup>115</sup> y antes en la de Wirmbs encontramos ya personificado el editor-almacenista que intervino no solo como técnico sino cada vez más como promotor musical y que fue el precedente de los negocios especializados en música. Y en José Nonó el compositor-empresario dispuesto a poner en marcha iniciativas de cierta embergadura como un conservatorio de música sin apoyos externos.

De la estampación calcográfica, se pasó a la litografía. Tan sólo tres años después de la presentación del proyecto de Wirmbs para estampar música en 1816, se creó el primer establecimiento litográfico en España en la madrileña calle de Hortaleza nº 4, a cargo de José María Cardano, a quien Fernando VII nombró litógrafo de Cámara<sup>116</sup>. La primera obra litografiada en el Real Establecimiento litográfico de Madrid fue una partitura de música<sup>117</sup> y según Augusto Jurado, el procedimiento litográfico acabó triunfando sobre la calcografía en 1825, año en que Fernando VII concedió a José de Madrazo el privilegio de litografiar las mejores pinturas de las colecciones reales (Real Orden del 11 de marzo de 1825), poniéndose a partir de entonces de moda dicha técnica. De ese año es el *Rondó brillante a la tirana para piano forte sobre los temas del Trípoli y la Cachucha*, de Pedro Albéniz, cuya portada también aparece litografiada con el escudo real dedicado a la reina María Cristina.

El deseo de mantener cierto nivel de exigencia en cuanto a la calidad de los trabajos llevaron a los mecánicos a fabricar utensilios de producción perfeccionados y a finales de los años treinta la litografía ya estaba ampliamente difundida en talleres privados.

Según los estudios que hemos llevado a cabo, referentes al desarrollo de la edición musical del espacio temporal que nos ocupa (*ca.1800-ca.1830*) podemos afirmar que

---

<sup>115</sup> Aprendió el oficio en el taller de Wirmbs y trabajó con él hasta 1837, fecha en la que, según declaraba en una instancia de solicitud de auxilio a la Real Sociedad Económica Matritense, fue despedido (RSEM, Leg. 327/4).

<sup>116</sup> JURADO MUÑOZ, Augusto, *La Imprenta, orígenes y evolución*, Madrid: C&G Comunicación Gráfica, 1998, p. 264.

<sup>117</sup> La primera obra musical completa litografiada es un pequeño canon a cuatro voces de Rossini incluido como ilustración en la *Geneuphonia* de José Joaquín Virués, de 1831 (GOSÁLVEZ, José Carlos, *La edición musical...*(1995) p. 47).

predominó la estampación musical frente a la técnica anterior tipográfica y a la otra emergente de la litografía. La técnica de estampación o calcografía consiguió establecerse industrialmente en Madrid a partir de 1817 después de tenaces intentos privados, que bien por falta de apoyos o por escasez de demanda no llegaron a fructificar. Una vez asentado el establecimiento de Wirmbs la edición musical española experimentó un fuerte impulso. Éste coincidió con el aumento del número de aficionados y con el consiguiente incremento de la demanda de ediciones musicales en el mercado editorial español.

## **2. EL MERCADO EDITORIAL**

En el siglo XIX se generaron transformaciones en el mercado editorial madrileño ocasionadas por el declive de los gremios, las mejoras tecnológicas y el incremento del número de aficionados a la música facilitando el aumento de profesionales vinculados a la edición musical como los libreros, estampadores, impresores, editores, almacenistas o comerciantes consagrados a la edición de obras musicales. De todos estos profesionales dependía la producción de las partituras, aunque ocasionalmente era la misma persona la que asumía varias de estas tareas. Podía incluso darse el caso de que algunos editores o impresores fueran a la vez compositores, llegando a incluir en sus ediciones obras musicales de su propia cosecha<sup>118</sup>.

### **2.1. Los impresores**

Según Augusto Jurado<sup>119</sup>, el trabajo del impresor era muy laborioso, pues comprendía tareas como la selección de los tipos de caracteres, el diseño y maquetación de las páginas, la adquisición del papel adecuado y su preparación, la fabricación y distribución de la tinta, etc. Este profesional aprendía su oficio en el taller gremial en el que ingresaba como aprendiz a partir de los doce años, para optar dos años más tarde, una vez realizados los exámenes correspondientes, a ser oficial. Pasados otros dos años

---

<sup>118</sup> Sobre edición en general pueden consultarse los autores: ESCOLAR SOBRINO, Hipólito, *Historia del libro*, Madrid: Pirámide y Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1984; JURADO MUÑOZ, Augusto, *La Imprenta, orígenes y evolución*, Madrid: C&G Comunicación Gráfica, 1998; AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVIII)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992; LÓPEZ SERRANO, Margarita, *La encuadernación española*, Madrid: ANABAD, 1972; MOLINA NAVARRO, Gabriel; *Libros y editores de Madrid durante cincuenta años*, Madrid: EAU, 1924; RIVERO, Carlos de, *Historia de la Imprenta en Madrid*, Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1935.

<sup>119</sup> JURADO MUÑOZ, Augusto, *La Imprenta...* (1998), pp. 430 y ss.

de aprendizaje debía someterse a los exámenes correspondientes a la “maestría”, y una vez superados éstos, podía establecerse y trabajar en el ramo por su cuenta.

La época que nos ocupa, según documenta Jurado, no presenció una liberalización gremial y comercial generalizada, pues aunque el rey juró la constitución de 1812 y el tribunal supremo confirmó la jurisdicción de la Junta de Comercio sobre los gremios, se generaron notables tensiones políticas en las corporaciones de los oficios, que no querían perder los valores positivos de carácter mutualista. Ello no impidió que se crearan talleres artesanales libres, pues algunos maestros defendían la idea de un gremio renovado, como mecanismo adaptador de los oficios a la nueva situación económica y se sentían cada vez más atraídos por las reformas, mientras que otros agremiados se desmoralizaron ante la competencia extranjera y se aferraron a sus tradiciones. Manuel Roncal<sup>120</sup> sostiene que la reorganización administrativa del Antiguo Régimen se vio interrumpida por el golpe de Riego en 1820, el que supuso el comienzo del Trienio Liberal, hasta que en 1825, una vez de nuevo Fernando VII en el poder, comenzó a funcionar el Consejo de Estado. Este Consejo animó a la Junta de Comercio a reformar las ordenanzas gremiales básicas, aunque luego se pudieran adaptar a las necesidades específicas de cada corporación. Durante los tres últimos años del reinado de Fernando VII (1830-33), la posible reforma gremial fue debatida por la *Junta de Fomento de la Riqueza del Reino* y recogida en un informe que era una síntesis de las ideas defendidas por la RSEM durante el siglo anterior, proponiendo la promulgación de ordenanzas generales para todo el reino y la fusión de ordenaciones para los gremios de un mismo ramo. Esta iniciativa se estancó cuando en 1832 el consejo de Hacienda ordenó que no se tomara ninguna determinación en cuanto a la constitución de nuevas reglamentaciones.

A las aportaciones de los citados autores podemos añadir que en algunas ocasiones, como es el caso del taller del estampador austríaco Bartolomé Wirmbs, a pesar de estar sujeto a la reglamentación gremial de la época, se velaba por el interés de sus oficiales hasta el punto de planificar su futuro económico. Hay constancia de que se les facilitase el diez por ciento de las ganancias obtenidas con la venta de papel pautado, música impresa y manuscrita. Este dinero permanecía en depósito atesorado por su maestro hasta que los oficiales alcanzaran el grado de maestría, en cuyo caso se les entregaba la

---

<sup>120</sup> MORAL RONCAL, Antonio Manuel; *Gremios e Ilustración...* (1998), p. 284 y ss.

totalidad acumulada para que se pudieran establecer por su cuenta. Esta cláusula tenía penalización si no llegaban a ser maestros por tener que abandonar el taller antes del examen correspondiente por su mala conducta o por la falta de aplicación<sup>121</sup>.

De los maestros estampadores que salieron del taller de grabado de Wirmbs tenemos al menos constancia de León Lodre. Según Gosálvez<sup>122</sup>, el establecimiento de Lodre en la Carrera de San Gerónimo 23 fue, junto al de Carrafa, el comercio musical más importante de Madrid entre 1835 y 1850.

Los diseños que cada impresor realizaba de las páginas eran personales y estaban relacionados con la finalidad de las obras y la propuesta del compositor. El impresor decidía en cada caso las medidas de la página, los márgenes, el tipo de letra, la armonización entre los blancos y negros, la distribución de los diferentes elementos de la composición, los adornos que se incluían en la partitura, etc. Para ello debía tener conocimientos del oficio de los libreros como el plegado y el cortado de papel o la distribución de los márgenes con arreglo a la diversidad de los tamaños de las partituras. Por ejemplo la distribución de pentagramas más generalizada en las hojas de música del primer tercio del siglo XIX era la asignación de cinco sistemas de pautado doble a cada hoja, pero en la partitura de la Fig.7 correspondiente al ya citado caso de la Imprenta de Música del Conservatorio de José Nonó el impresor optó por la incorporación de seis pentagramas, seguramente para ganar espacio. El resultado final es cierta aglomeración de escritura musical en la hoja que entorpece la agilidad de lectura al intérprete.

La incorporación de algunos elementos característicos en la impresión de los trabajos procedentes de esta imprenta musical en ésta y en otras partituras carentes de datos de edición ha posibilitado la localización y catalogación de estas fuentes. Nos referimos por ejemplo a los ornamentos en forma de estrella, o la caligrafía de los textos que se pueden apreciar en la figura anterior y que reaparecen en otras partituras realizadas en el mismo taller.

---

<sup>121</sup> Se puede consultar el proyecto íntegro que Wirmbs presentó a la RSEM en 1816 para el establecimiento de un taller de grabado e impresión musical en el Apéndice nº 5.

<sup>122</sup> GOSÁLVEZ, Carlos José, "Edición, impresión..." (1992), p. 134.



Fig. 7. Marcha del Tamberlan, Vals del cometa

## 2.2. Los libreros

De las imprentas salían los libros sin encuadernar y el impresor los entregaba al editor o al librero, quien se encargaba bien de encuadernarlos en su taller o bien, de darlos a encuadernar por encargo<sup>123</sup>. Matilde López Serrano afirma, después de realizar un seguimiento de las cuentas de Palacio<sup>124</sup>, que los libreros no sólo proveían de libros a la casa real y realizaban el servicio de escritorio, sino que además realizaban trabajos de encuadernación que no estaban limitados a los encuadernadores, por lo que en la titulación profesional de Palacio desde principios del siglo XVIII se fija la denominación de Librero-encuadernador junto a la de Librero y la de Encuadernador de Cámara, que fue instaurada con Gabriel de Sancha (1766). Judith Ortega aporta

<sup>123</sup> Esta práctica se encontraba muy difundida, según Mercedes Agulló, desde que el Real Decreto del 2 de junio de 1778 prohibiese la introducción en el reino de todos los libros encuadernados fuera del mismo, a excepción de los que venían en papel o en rústica y de las encuadernaciones antiguas de manuscritos y de libros impresos (AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *La imprenta...* (1992)).

<sup>124</sup> LÓPEZ SERRANO, Matilde, "Libreros encuadernadores de cámara", *Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, vol. XIV (1942), p. 7.



información sobre las plazas musicales en la Real Cámara de Carlos III y Carlos IV sin mencionar los oficios de encuadernador y de librero<sup>125</sup>, por lo que se puede decir que no había una plaza destinada a estas ocupaciones en el ámbito musical del Palacio.

Los libreros vendían obras previamente adquiridas en el extranjero. De ello hay constancia en los numerosos anuncios de la prensa de las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del siguiente<sup>126</sup>. Como ejemplo ilustrativo transcribimos el siguiente anuncio porque refleja la variedad de países de los que se importaba música y además aporta claridad sobre el conocimiento que se tenía en España de autores coetáneos del resto de Europa:

Han llegado de Alemania unas obras nuevas de música instrumental para violín, violón, flauta, oboe, clave y pianoforte...impresas en Viena y compuestas por los célebres maestros Pleyel, Hoffmeister, Wranizcky, Grill, Mozart y Foster; así mismo han llegado de Inglaterra 6 sonatas para clave o pianoforte, flauta, violín o violón, compuestas por el referido Pleyel, hermosa impresión de Londres; se vende además otra música impresa y manuscrita de Italia, en la librería Copín, carrera de San Gerónimo<sup>127</sup>.

Los libreros también vendían las obras que los editores les dejaban en depósito en su tienda y, según constata Mercedes Agulló<sup>128</sup>, en ocasiones contaban con un taller anejo a la tienda en el que encuadernaban las partituras que recibían de copistas e impresores contratados por ellos o de proveedores españoles y extranjeros. Una vez despojadas estas obras de sus portadas, eran organizadas en cuadernos siguiendo criterios propios de agrupamiento, de acuerdo a los encargos y a sus finalidades. Atribuimos a esta costumbre la razón por la que la inmensa mayoría de las composiciones de principios del siglo XIX que hemos consultado en los archivos carecen de la portada. Además, una buena parte de ellas están encuadernadas junto a otras obras en colecciones facticias. Según Nieves Iglesias<sup>129</sup>, los editores acostumbraban a compilar composiciones de distintos autores y épocas para ofrecérselas al público en cuadernos a los que se les añadía una nueva cubierta. Otras partituras eran desmontadas para ser vendidas por separado y de esta manera poder aumentar las ganancias comerciales. De hecho, en

---

<sup>125</sup> ORTEGA, Judith, *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV...* (2010), p. 129 y ss.

<sup>126</sup> Para cotejar más ejemplos se puede consultar el resumen de noticias recogidas en el libro de Yolanda Acker, *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, 2007.

<sup>127</sup> DM, 26.5.1791.

<sup>128</sup> AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *La imprenta...* (1992), p. 114.

<sup>129</sup> IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves; LOZANO MARTÍNEZ, Isabel; *La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*, Madrid: Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura, 2008, p.45.

algunos de los papeles que hemos manejado todavía se conservan restos de cosidos anteriores que verifican que han sido encuadernados más de una vez.

Hemos podido constatar, que dado el elevado coste que tenía la música impresa, en algunas tiendas se alquilaban las partituras. Esta práctica facilitaba al aficionado el poder alternar de obra con frecuencia sin tener que asumir gastos elevados<sup>130</sup>.

Miguel Ángel Marín<sup>131</sup> ha localizado en el *Diario de Madrid* y *Gaceta de Madrid* entre 1757 y 1808 sesenta y una librerías que distribuían material variado incluyendo en algunos casos también obras musicales. Estos datos vienen a apoyar la conjetura que sostiene que ante el débil crecimiento de la imprenta musical en España hasta la tercera década del siglo XIX, los libreros eran los profesionales que, sin tener una dedicación exclusiva al comercio musical, se dedicaban con mayor empeño a la distribución de las obras musicales manuscritas e impresas.

### **2.3. Los editores**

A lo largo de las primeras décadas del siglo XIX el editor fue ganando terreno en el mercado empresarial, mientras que el impresor se dedicó a trabajos de encargo y el librero fue perdiendo poder competitivo por las arriesgadas y caras empresas que acometían las editoriales. En ocasiones, fue el mismo editor quien asumió tareas de los otros profesionales, para lo cual contaba con su propio taller de impresión y su almacén, en el que distribuía las obras publicadas por él mismo. Hipólito Escolar sostiene que es raro encontrar en España a principios del siglo XIX un editor que no fuese a la vez librero o impresor<sup>132</sup>. En música, el editor solía ejercer también como almacenista distribuyendo además de las partituras, papeles rayados y otros objetos relacionados con el arte musical. Según los estudios llevados a cabo por Cristina Bordas<sup>133</sup>, algunos de

---

<sup>130</sup> “Desde hoy se venderán por piezas sueltas en la tienda de quincalla de la plaza del Ángel, un completo surtido de Música Moderna de los más distinguidos autores, compuesta para solo forte-piano, violín y otros instrumentos, como también música concertante, la que se dará a precios muy equitativos. Y deseando los aficionados dicha Música con menos coste, se alquilará en los mismos términos como se acostumbran en las principales capitales de Europa, circunstancia que los proporciona poder cambiar muy a menudo sin mucho dispendio” (*Diario de Barcelona*, 20.10.1805). Esta noticia ya ha sido citada por Oriol Brugarolas: BRUGAROLAS BONET, Oriol, “La construcción de pianos en Barcelona 1780-1808: los primeros constructores de pianos”, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. XXI (2011), pp. 95.

<sup>131</sup> MARÍN, Miguel Ángel, “Music Selling...” (2005), p.166.

<sup>132</sup> ESCOLAR SOBRINO, Hipólito, *Historia del libro...* (1984), p. 452.

<sup>133</sup> BORDAS, Cristina; *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca.1770-ca.1870*, tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid, 2005, cap. II: “El comercio de instrumentos en Madrid: de la venta directa de los constructores a los almacenes de música”.

ellos vendían o alquilaban también instrumentos musicales y además facilitaban su afinación y transporte.

Analizando las acotaciones editoriales de las cerca de mil obras que hemos podido consultar en los archivos, vemos que aproximadamente un 14% del total, es decir unas 140 composiciones, han sido editadas en España. Sus editores e impresores a por orden cronológico<sup>134</sup> son:

- Imprenta Real (2 impresos), calle Leganitos, (1593- 1???), Madrid.
- Vicente Garviso (1), calle Jacometrezo, plazuela del Conde de Moriana, entre los n<sup>os</sup> 17 y 18, cuarto bajo, (1801- ca.1802), Madrid.
- Mintegui y Hermoso (2), (1805-183?), carrera de San Jerónimo, frente a la Soledad, Madrid.
- Ymprenta del Conservatorio (22), calle de la Luna n°13 (1817-1822), Madrid.
- Bartolomé Wirmbs (53), calle del Turco, (1817-1824) y en la calle Hortaleza (1824-1834), Madrid.
- Real Establecimiento Litográfico (1), Hortaleza n°4 (1819-), Madrid
- José León (3), calle de la Gorguera, (1820-1837), Madrid.
- León Lodre (42), carrera de San Gerónimo n° 23 (1822-1829) y luego en la carrera de San Gerónimo n° 13 (1829-ca.1837), Madrid
- Antonio Hermoso (3), calle Mayor, frente a las Gradass de San Felipe o frente a las Covachuelas, (1826-1847), Madrid
- José Aguado y Compañía (7), Madrid
- Imprenta Boix (1), calle de Carretas n°8, Madrid
- Imprenta de la Sincera Unión del Ciudadano Maza (1), Cádiz
- Antonio Undaniano (1), San Sebastián

A estos datos hay que añadir un 28% de obras publicadas por los editores foráneos más relevantes, que se corresponden con unas 288 partituras impresas en París por Pleyel, Imbault, Richomme, Schlesinger, Sieber, Pacini y Erard; en Viena por Artaria & co. y Tranquillo Mollo; en Alemania por Breitkopf & Härtel, Peters y Lischke; en Italia por Ricordi y en Londres por Clementi & co.; además de cerca de un 32% de manuscritos, con unas 322 obras consultadas, y aproximadamente un 24% de piezas sin datos de edición.

Las obras de editores foráneos superan en un 12% a las de los nacionales, pues como ya hemos indicado, el mercado editorial español de las primeras décadas del siglo XIX

---

<sup>134</sup> Hemos obtenido parte de la información de las fechas en: GOSÁLVEZ (1995), p. 67, aunque en algunos casos no ha sido posible localizar las fechas exactas del inicio y cese de la actividad.

todavía no había encontrado asentamiento, lo que favoreció la importación y copistería musical. No obstante, los editores fueron haciéndose acopio de diferentes estrategias para consolidar un nuevo espacio en el mercado y de ese modo poder llegar a nuevos públicos concentrados no solo en la capital, sino también en las provincias.

El estudio de estas tácticas ha resultado de gran interés para ampliar el conocimiento que hasta ahora se tenía de las prácticas editoriales de principios de siglo. Entre ellas se pueden citar la difusión de carteles, anuncios y gacetillas en la prensa, así como la publicación de catálogos dando a conocer los inventarios de sus ediciones con la expectativa de poder venderlas con mayor facilidad. También recurría el editor a la colaboración con viajeros que enviaba por las provincias para que se encargaran de distribuir sus publicaciones, y otras veces designaba en diferentes ciudades representantes o librerías sucursales. Así es el caso en la siguiente colección de minuetos (Fig. 8):



Fig. 8. *Seis Minuetes favoritos para el forte-piano por D.I.C.P.*, impresos en la librería [taller] de Joseph de Torres Martínez-Bravo [s. f.]

Esta práctica favorecía la canalización del repertorio en diferentes puntos del país contribuyendo a su unificación. Junto a éstos datos hemos podido constatar que esporádicamente se omitía el nombre del compositor en las partituras, a favor de los datos del editor musical. Ello se debe a que algunas de ellas eran encargos que el propio editor realizaba al compositor y financiaba en su totalidad. De esta manera, actuaba como impulsor facilitando la difusión musical y asumiendo los riesgos inherentes a la actividad. En los títulos que citamos a continuación figura el nombre del editor-almacenista y se excluye el del compositor: *La brillante, mazurca y galop en los bailes de Sta. Catalina*. Se hallará en el almacén de Lodre, Carrera de S[a]n Gerónimo, nº 23, Cal[ografía] de L[odre] [s.f.]; *Mazurca y galop tocada por la música de los lanceros de la G.R*, Madrid : se hallará en el almacén de música de Hermoso y Carrafa [s.f.]; *Polaca sacada de la opera El cavallero iocondo*, [Madrid] : [Bartolomé Wirmbs] [s.f.]; *Grande marcha y polaca para piano forte a la feliz llegada a esta corte de S.A.S. La Señora Ynfanta de España Doña Luisa Carlota de Borbón* [Madrid]: [Bartolomé Wirmbs] [s.f.].

Otra de las medidas adoptadas por el editor para favorecer la venta de partituras era la “suscripción”. Ésta le resultaba muy atractiva pues además de proporcionarle ingresos por anticipado que le ahoraban la inversión previa, le disminuía el riesgo empresarial, pues si la demanda no era suficiente le bastaba con suspender la edición. En el siguiente anuncio publicado en el *Diario de Madrid* en 1807 se proporciona esta fórmula para la adquisición de las obras musicales:

Suscripción para obras de música: El objeto de estimular a los aficionados a la música y aún a los mismos profesores, ha sugerido el pensamiento de abrir una suscripción que, sin gravar ni sujetar a los suscriptores, les ponga en la mano cuantas obras deseen de todo género de música instrumental y vocal, profana o teatral, eclesiástica con orquesta o llana; a saber: para piano, para guitarra y para cantar a uno y otro instrumento, para violín, como son sonatas, dúos, tríos, etc., lo mismo para flauta, para música militar, para misas, villancicos y motetes, de música llana o con instrumental y para órgano.

El editor no ha omitido diligencia para convocar a todos los excelentes compositores que pueden brillar en este género y tiene la satisfacción de anunciar al público, que los mejores de la corte y del reino se han franqueado para la empresa. Todos trabajarán, siguiendo cada uno el estilo y carácter de música en que más se haya distinguido y por el cual se haya merecido el aprecio y los aplausos del público español<sup>135</sup>.

Uno de los casos paradigmáticos de este tipo de venta mediante suscripción es la ya citada iniciativa que adoptó Moretti en agosto de 1817 para facilitar el despegue del

---

<sup>135</sup> DM, 13.8.1807.

recién estrenado taller de estampación musical de Wirmbs. La propuesta consistía en solicitar contribución económica de los socios de la RSEM a cambio de que se suscribieran a las obras musicales que se fueran estampando en el taller. Como ya hemos indicado, se suscribieron 37 socios con una aportación del orden de los 3.000 reales en total. Ello permitió a Wirmbs desde ese mismo momento comenzar a realizar las estampaciones solicitadas, que tomaron el nombre de *La Lira de Apolo* y se publicaron trimestralmente posibilitando el despegue del negocio.

Esta fórmula de la suscripción tuvo también mucho éxito en toda Europa para la venta de obras completas de compositores de moda o para la música de baile, que con el tiempo adoptó títulos genéricos como *Colección de bailes* o *Colección de piezas para piano*, *Choix d'airs favoris*, *Choix de danses caractéristiques de diverses nations de l'Europe* o *Collection de pièces nouvelles pour le piano*<sup>136</sup>.

La suscripción funcionó igualmente muy bien para la venta de obras didácticas. Éstas se ofrecían a la venta periódicamente en cuadernos. De esta manera se minimizaban los elevados costes que tenían y se posibilitaba al discípulo incorporarse al nivel correspondiente a sus avances sin tener que asumir el importe total de la obra. Así se expone en el siguiente anuncio:

Gran solfeo del conservatorio de Madrid, según los mejores compositores de Europa. Esta interesante obra se dará al público, por números de doce láminas cada uno, siendo su corto precio el de nueve reales y medio a los que se suscriban, entendiéndose la suscripción con solo la circunstancia de obligarse a recibir el número segundo cuando se tome el primero, pero sin anticipar el pago, y así sucesivamente. Los que no se suscriban pagarán doce reales por cada número, hallándose ya de venta el primero en las librerías de Sanz, calle de Carretas, de Villanueva, calle de la Cruz, y en casa de Don Bartolomé Wirmbs, calle del Turco, advirtiéndose que el número segundo se dará a la mayor brevedad<sup>137</sup>.

Otras prácticas usuales en la época eran, bien la edición con gastos compartidos o bien la compra parcial de los derechos de reproducción<sup>138</sup>. En el proceso de búsqueda que hemos llevado a cabo en este trabajo hemos podido comprobar que durante el periodo estudiado hay ediciones musicales con acotaciones en su portada como “*propiedad del autor, chez l’auteur*”, o bien, “*printed for the autor*”. Ello se debe a que algunos autores financiaban ellos mismos los costes de impresión de sus obras, para lo cual no dudaban

---

<sup>136</sup> *Collection de pièces nouvelles pour le piano*, en 12 livraisons, composées par L. Adam, Bertini, Désormery, B. Mozin, Paer, Ph. J. Pfeffinger, H. Rigel...París: chez les auterus de la collection, 1813-1814, [BNP, Vm/7/8125]

<sup>137</sup> Anuncio del DM del 3 de diciembre, 1822.

<sup>138</sup> GOSÁLVEZ, Carlos José, “Editores e impresores” en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 4, Dir. Casares, Emilio, Madrid, SGAE, 2002, p. 611.

en viajar a otras capitales como París, Londres o Viena, en las que el mercado editorial de música funcionaba con agilidad ya a principios del siglo XIX, y las publicaciones para piano habían ido incrementándose paulatinamente desde 1780<sup>139</sup>.

Fernando Sor da a conocer una catalogación de obras para guitarra publicadas por él mismo y puestas a la venta en su propio domicilio y en los principales almacenes de música de París (Fig.9). Antolini advierte en los catálogos de las casas editoriales europeas una clara evolución en los géneros que se publicaron a partir de 1780, ya que fueron dedicando un mayor espacio a las producciones pianísticas. Uno de los editores de los que hace un seguimiento detallado es del parisino Imbault, quien en el catálogo comercial de 1786 ofrece obras para clave de Clementi, Mozart, Kozeluch, Schlethesius, Bertoni, Guest y Bruni, con predominio de los *Duos*. En el catálogo de 1796 dedica una amplia sección al clave con obras de Nicolai, Paradisi, Lalande, Piccini, Jadin, Sterkel, Dussek, Girovets, Cramer, Wranitzky, Devienne, Haydn, Fodor, Steibelt y Hullmandel, con predominio de los *airs variés, ouvertures y sonates*. Y en el catálogo de 1800-1801 ya no dedica ningún apartado al clave, sino sólo al piano, con predominio de *Sonates et Exercises*<sup>140</sup>. En éstos y otros catálogos se puede verificar la disminución de las producciones dedicadas al clave a favor del incremento de las partituras para piano.

Por otro lado hemos observado que la literatura pianística que circulaba en Europa tendía a unificarse. Una de las razones eran las nuevas fórmulas comerciales como los “contratos de colaboración mutua” establecidos entre las principales casas editoriales de Londres, París o Viena para la publicación de composiciones de actualidad y para la protección de los derechos de edición. Antolini cita los acuerdos que se constituyeron a finales del siglo XVIII entre Longman & Broderip (Londres) y Artaria (Viena), o entre Pierre Leduc (París) y Artaria (Viena) para editar obras de Mozart, y también se refiere al convenio entre Pleyel (París) y Artaria (Viena) para imprimir sonatas para fortepiano con acompañamiento de violín y bajo del mismo Pleyel en Alemania<sup>141</sup>. Por otro lado, Clementi escribió a Pleyel el 27 de octubre de 1800 desde Londres, sugiriéndole el intercambio de obras entre ambas casas editoriales<sup>142</sup>, propuesta que, según Antolini,

---

<sup>139</sup> ANTOLINI, Bianca Maria, “Editora musicale e diffusione... (2009), p. 127.

<sup>140</sup> ANTOLINI, Bianca Maria, “Editora musicale e diffusione... (2009), p. 127 y ss.

<sup>141</sup> ANTOLINI, Bianca Maria, “Editora musicale e diffusione... (2009), p. 129.

<sup>142</sup> CLEMENTI Muzio, *Epistolario 1781-1831*, a cargo de Remo Giazotto, Milano-Roma: Skira-Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2002, p. 123.

hizo Clementi poco tiempo después extensiva a Carlo Artaria o a Breitkopf & Härtel (Leipzig) para la publicación de obras de Haydn.

CATALOGUE.	
Des ouvrages de FERNAND SOR, pour la guitare, dont il est l'Éditeur, et que l'on trouve chez lui et chez les principaux marchands de Musique.	
CHAPITRES.	PREX.
Méthode.....	50f.
34. L'Innocentement, divertissement pour deux guitares.....	4. 50.
35. Vingt quatre Exercices pour guitare seule.....	12.
36. Trois piéces de sonde.....	4. 30.
37. Sérénade.....	7. 50.
38. Divertissement pour deux guitares.....	5. 50.
39. Six valsees pour deux guitares.....	6.
40. Fantaisie et variations sur un air d'opéra.....	3.
41. Les deux amis d'été.....	10. 50.
42. Six petites piéces.....	4. 50.
43. Trois valsees de l'opéra.....	4. 30.
44. Vingt quatre exercices pour accorde de l'orgue.....	7. 50.
44. (bis) Six valsees faciles pour deux guitares.....	5. 50.
45. Valsee et deux piéces pour guitare seule.....	4. 50.
46. Sonnet d'amitié.....	4. 50.
47. Six petites piéces.....	5.
48. L'été bien en.....	3.
49. Divertissement militaire pour deux guitares.....	5. 50.
50. Le valser pour guitare seule.....	4. 50.
51. À la bonne heure.....	4. 30.
52. Fantaisie d'opéra.....	5.
53. Les premiers pas vers l'art de la guitare.....	4. 50.
54. Morceau de concert pour guitare seule.....	4. 50.
54. (bis) Fantaisie pour deux guitares.....	10. 50.
55. Trois Dons faciles et progressifs pour deux guitares.....	10.
56. Une soirée à Berlin l'été pour guitare seule.....	5. 50.
57. Six valsees pour guitare seule.....	4. 50.
58. Fantaisie.....	
59. Fantaisie d'opéra à la mort d'un héros.....	4. 50.

Fig.9. Fernando Sor, *Catalogue*<sup>143</sup>

<sup>143</sup> Este catálogo se encuentra en un cuaderno que perteneció a la reina M<sup>a</sup> Cristina y que se conserva en la Biblioteca Nacional bajo la signatura M.REINA/16. El cuaderno contiene una miscelánea de composiciones para piano, canto con acompañamiento de piano, arpa y guitarra.



Por otro lado, algunos editores florecientes compraron la exclusividad de los derechos de impresión, que aprovecharon para aumentar la producción y de esta manera abastecer la demanda. Dicha exclusividad no pudo ser protegida fuera del ámbito nacional, pues no había manera de velar por los derechos a nivel internacional. Las fórmulas ya citadas de obtener licencias simultáneas en varios países fue una manera de solventar dicho problema y en algunos casos dio resultado, pero la realidad es que tanto el compositor como el editor estaban desprotegidos.

## **2.4. Los proveedores y corresponsales**

Buena parte del repertorio impreso que se difundía en España era importado para su copia a través de los entramados comerciales extendidos entre las diferentes capitales europeas, que facilitaban el acceso al mercado internacional de partituras. Los comerciantes funcionaban a veces como corresponsales entre la persona que realizaba el encargo y la casa editorial foránea a la que se efectuaba la compra, ejerciendo su actividad desde España o desde el extranjero, como queda reflejado en el siguiente recorte de la prensa:

Ciudadano Pedro Porro, mercader de todo género de música y de instrumentos, que vive en París, calle de Beaurrepaire nº16, previene a los Mercaderes y Aficionados de música Españoles que hace un comercio general en estos dos ramos y particularmente en el de música de guitarra, de la cual posee la más numerosa colección de Europa, que consiste en canciones italianas y francesas con acompañamiento, sonatas, dúos, tríos, oberturas, preludios, minués, rondós, etc. Haciendo en sus precios la posible equidad. Previniéndose también que el editor del Diario de Madrid admitirá en su despacho principal de la carrera de San Jerónimo sin otro objeto que el de servir al público los encargos de las personas que no tengan corresponsal en París[...] Es bien extraño que entre los diferentes ramos de comercio que vemos prosperar cada día en España no haya calculado alguno sobre el tráfico de las muchas obras de música que se componen en Europa, cuando parece que en una nación que posee un lenguaje tan sonoro, grave y hermoso como el nuestro y que es por naturaleza tan amante de la música debiera esperarse un gran despacho[...]<sup>144</sup>.

Además de Pedro Porro, otro de los comerciantes que actuaron en Madrid a finales del siglo XVIII fue Carlo Bertanozzi. Como ya hemos referido en el apartado anterior de este capítulo, extendió una petición al rey en 1772 para la obtención de un monopolio de veinte años en la impresión de obras musicales, pero al serle denegada trabajó como corresponsal de la librería del Castillo, citada por Miguel Ángel Marín como una de las más prósperas en el mercado de partituras durante el último tercio del siglo XVIII<sup>145</sup>,

---

<sup>144</sup> DM, 31.8.1799.

<sup>145</sup> El inventario de esta librería entre 1758 y 1806 contenía cerca de 2.000 obras musicales, (MARÍN, Miguel Ángel, "Music Selling..." (2005), p. 169).

antes del asentamiento de los almacenes especializados. Otro de los corresponsales que trabajaron para esta librería bien puede haber sido Francisco Mazzola<sup>146</sup>, quien con anterioridad a 1797 había colaborado con Luigi Marescalchi en Nápoles. Este último era el editor de algunas obras de Boccherini difundidas en Madrid y disponía de contactos en el extranjero para poder obtener originales de los mejores compositores. Según su propuesta, que detallamos a continuación, entregaría a los compositores a cambio de obtener el derecho de edición de sus obras, otras que ya habían sido grabadas por él:

“Y cuenta tener correspondencia con los reinos extranjeros para adquirir buenos papeles de composición originales de los mejores Maestros de Música y darles en cambio otros equivalentes de aquellos que haya grabado y estampado de diferentes autores; de suerte que por este medio cree proveer algunos músicos y aficionados de aquellas obras de esta clase que tienen estimación en Italia y aún en Francia e Inglaterra [...]”<sup>147</sup>.

Con su propuesta se ahorraba el desembolso de adquisición de las obras. La mediación comercial era un buen negocio, pues constituía una de las vías principales para abastecer el mercado musical español. El éxito de esta actividad dependía en gran medida de la posibilidad de poder entablar los contactos pertinentes con los editores y compositores extranjeros. Si el producto estaba sometido a una elevada demanda, como era el caso de las ediciones musicales derivadas de la ópera, los comerciantes aspiraban a obtener la representación exclusiva del mismo, para lo cual tenían que negociar con la casa editorial foránea, e incluso a veces con el propio compositor. Para ventas importantes se establecían acuerdos contractuales mediados por los proveedores, como es el citado por Nicolás Álvarez Solar-Quintes<sup>148</sup> entre la condesa-duquesa M<sup>a</sup> Josefa de Benavente y Joseph Haydn, a través de su corresponsal Carlos Alejandro Lelis firmado el 20 de octubre de 1783 en Viena. En este contrato el músico se obligaba a enviarle a la condesa-duquesa todas sus composiciones menos las que realizase para otros encargos privados, pero que debían sumar un mínimo de doce obras al año.

Este proyecto responde al auge que experimentó la demanda musical europea de finales del siglo XVIII de las composiciones de Haydn y su consiguiente promoción en las

---

<sup>146</sup> En la solicitud que eleva al rey Carlos III en 1797 figura como segundo cabo en la Compañía del sexto Regimiento del segundo batallón de la Guardia Real (AHN, Estado, Leg. 2940. Citado en ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás, “La imprenta musical... (1963), pp. 27 y ss.)

<sup>147</sup> Contestación del 25 de noviembre de 1797, a la petición de privilegio de monopolio de estampación musical por diez años, elevada por Francisco Mazzola al rey el 27 de octubre de 1797, en: ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás, “La imprenta musical... (1963), pp. 187 y ss.

<sup>148</sup> ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás, “Las relaciones de Haydn con la casa Benavente; nuevos documentos sobre Luigi Boccherini; Manuel García, íntimo. Un capítulo para su biografía”, *Anuario Musical*, II (1947), pp.81 y ss.

principales casas editoriales. Breitkopf & Härtel publicó en Leipzig las obras completas para piano de Haydn a partir de 1799 y fueron distribuidas en cuatro cuadernos anuales<sup>149</sup>; Pleyel editó sacó a la venta en París en 1801 la colección completa de las sonatas de Haydn para piano mediante suscripción<sup>150</sup>. Éstas y otras ediciones impresas del músico austríaco fueron conocidas en España sobre todo en el ámbito aristocrático y cortesano<sup>151</sup>.

Según Subirá<sup>152</sup>, buena parte de la música de cámara adquirida para la corte española en los últimos decenios del siglo XVIII fue suministrada directamente desde París por los editores R. de la Chevardière, S. Leduc, l'Ainé, J. Sieber; o desde Londres a cargo de los editores Robert Bremmer, Peter Welcker, William Napier, William Foster, J. Walsh, J. Longman, J. Bland, H. Fougat, J. Hummel y J. André. Estudios más recientes de Judith Ortega ratifican la existencia de proveedores de música que trabajaron para la corte de Carlos IV, como es el caso del músico Juan Maus<sup>153</sup>.

Estas circunstancias ponen de manifiesto que a finales del siglo XVIII, una parte de la sociedad española con elevado poder adquisitivo, como la aristocracia o la Corte, estaba al tanto de las últimas producciones musicales distribuidas en el resto de Europa y las encargaba para su propio consumo, mientras que otra parte de la sociedad con menor capacidad económica y que no tenía acceso a dichas obras impresas en el extranjero de tan elevado coste, recurría a las copias realizadas por encargo de los editores o libreros, propietarios de las ediciones. Por ejemplo, el almacén de música de la calle de las Urosas nº24 de Madrid vendía diez sonatas de Haydn para clave o forte-piano importadas de París por 32 reales, diez variaciones y seis rondós de Pleyel por 28 y 33 reales respectivamente<sup>154</sup>, sumas desorbitantes, si se relacionan con los precios de las composiciones españolas de la época editadas en España, que no solían superar los diez reales, como por ejemplo el cuaderno con *Seis Minuettes* para el Forte-piano por Gaspar Smith, ed. Jph. Martínez, [s.f.], que se vendían por 5 reales (ver Fig. 8). Uno de los precios más elevados que hemos localizado es el estipulado para la venta de las

---

<sup>149</sup> *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, XIV, Leipzig, junio de 1799.

<sup>150</sup> *Journal typographique et bibliographique*, París, 21 octubre de 1821.

<sup>151</sup> Se puede obtener más información sobre la música de Haydn en: MARÍN, Miguel Ángel, *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*, Madrid: Alianza Editorial, 2009.

<sup>152</sup> SUBIRÁ, José, *Temas musicales madrileños*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid: CSIC, 1971, p.32.

<sup>153</sup> ORTEGA, Judith, *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*, Tesis doctoral, Madrid: UCM, 2010, p.176.

<sup>154</sup> DM, 3.8.1791

*Variaciones al fortepiano* del organista de la Real Capilla Félix Máximo López por 12 reales<sup>155</sup>.

## 2.5. *Almacenistas musicales*

En Madrid, casi todos los almacenes musicales se concentraron en un pequeño radio en torno a la puerta del Sol<sup>156</sup>. El primero que se conoce es el de la calle de las Urosas nº 24, que publicó anuncios para la venta de instrumentos y papeles de música en 1789 y 1790<sup>157</sup>. Por lo tanto, de momento se puede establecer este año como punto de partida de la actividad del almacenista musical especializado en Madrid. Dicha figura se ocupaba sobre todo de la venta de partituras y de papel rayado, pero también se daba el caso de almacenistas que vendían instrumentos musicales, accesorios o que además estaban dispuestos a ofrecer servicios de afinación y transporte a los clientes. La ocupación de estos profesionales se fue perfilando una vez entrado el siglo XIX hasta llegar a consolidarse con la apertura del Real Conservatorio de Música de M<sup>a</sup> Cristina en 1831<sup>158</sup>, momento a partir del cual, los almacenistas incluso ampliaron sus actividades con tertulias y recitales, como las organizadas en el salón Romero, ubicado en la madrileña calle de Capellanes 10.

Un ejemplo ilustrativo de la amplia actividad desarrollada por estos profesionales a principios del siglo XIX en sus establecimientos es el anuncio del almacén de música de León Lodre (Fig.10), con domicilio en la Carrera de San Gerónimo nº 23 primero, y nº 13 después. Vendía papel de música ya rayado, cuerdas para violín, violonchelo y guitarra, partituras de música publicadas en Francia e Italia, e instrumentos; además estampaba toda clase de música y también litografiaba y grababa en hueco bajo encargo; copiaba y finalmente atendía las suscripciones de los clientes:

---

<sup>155</sup> DM, 26.7.1804

<sup>156</sup> Para más información se puede consultar: GOSÁLVEZ, Carlos José, *El comercio musical en establecimientos tradicionales madrileños*, Cuaderno I: Barrio de las Musas-Plaza Mayor; Madrid: Cámara de Comercio e Industria, 1994: pp. 373, 377 y ss.

<sup>157</sup> DM, 3.9.1789. DM, 29.3.1790

<sup>158</sup> El Real Conservatorio de Música de María Cristina fue inaugurado oficialmente el 2 de abril de 1831, aunque las clases ya se habían puesto en marcha desde comienzos de ese año (*Gaceta de Madrid*, 23.6.1830).

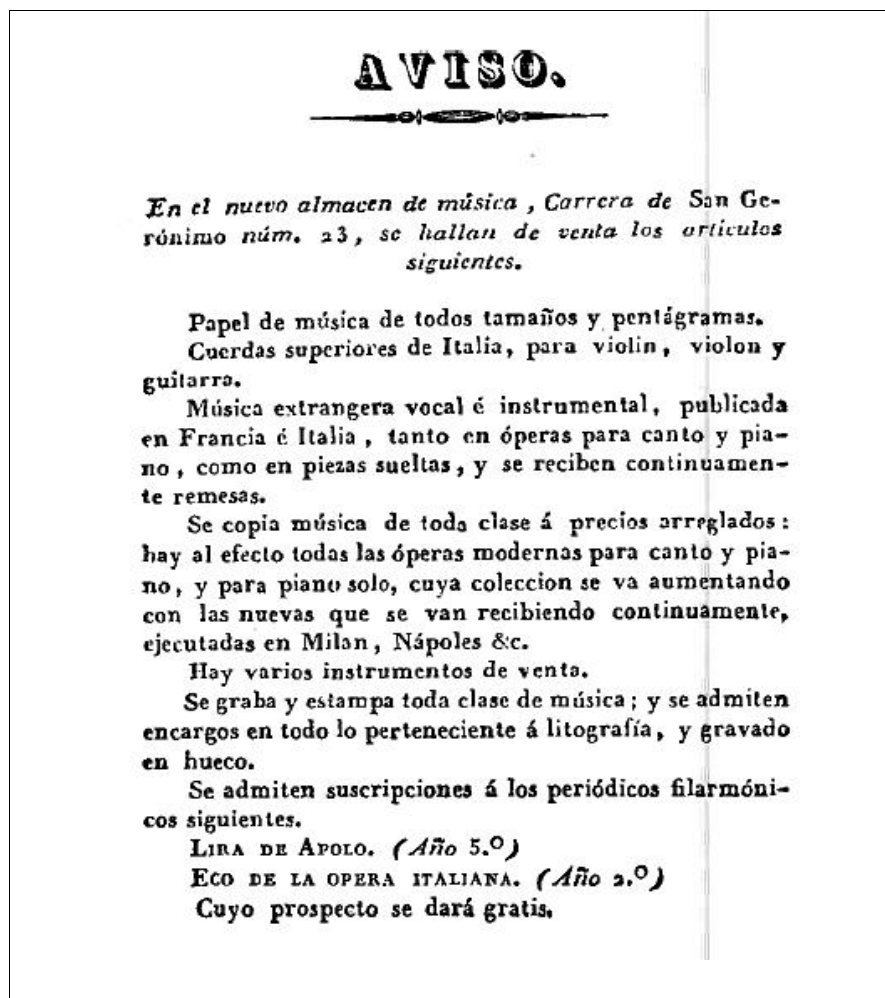


Fig. 10. Catálogo de las obras de música que se hallan en el almacén de la Carrera de San Gerónimo, nº 23<sup>159</sup>

En el caso del editor León Lodre, observamos que se servía del mismo local en el que tenía establecido su taller de estampación para realizar su distribución comercial. Lo mismo ocurría con el grabador alemán Bartolomé Wirnbs, quien como ya hemos visto, había creado una “escuela-taller de grabado” en la calle del Turco en 1817<sup>160</sup> y se servía de este mismo local para la venta de sus trabajos impresos. Otros autores ya se han referido a estos establecimientos con anterioridad, han hecho una relación de ellos y han especificado sus transacciones comerciales<sup>161</sup>. Cristina Bordas relaciona el florecimiento de los almacenes no sólo con el incremento de la demanda, sino también

<sup>159</sup> Se refiere al almacén y taller de calcografía de León Lodre [ca. 1830-1836] [BNE, M/13665].

<sup>160</sup> Además de la información ya facilitada sobre este grabador se puede ver el anuncio de la *Gaceta de Madrid* del 14 de octubre de 1817.

<sup>161</sup> GOSÁLVEZ, “La edición y la imprenta... (1992), p. 134 y ss.; BORDAS, Cristina, *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca.1770-ca.1870*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2005, cap. II: “El comercio de instrumentos en Madrid. De la venta directa de los constructores a los almacenes de música”; MARÍN, Miguel Ángel, “Music Selling... (2005).

con la decadencia del sistema gremial y con la promoción del comercio libre generador de competencia.

Con todo ello, vistos los antecedentes de lo investigado hasta ahora, se puede decir que las transacciones de partituras experimentaron una profunda revitalización a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XIX. Pasaron de llevarse a cabo en librerías no especializadas, que ofrecían ante todo impresos importados de Centroeuropa o ejemplares manuscritos, a venderse en almacenes especializados, muchas veces integrados en el mismo taller de imprenta que las producía. Esta situación favoreció la especialización del proveedor, quien al incrementar la oferta de productos musicales en su almacén, precisaba de conocimientos específicos que facilitasen la venta. Por ello se consolidó la figura del almacenista musical, que desplazó al librero en las transacciones referentes a la música asumiendo cometidos cada vez más especializados.

### **3. SOPORTES Y FORMATOS DE LAS EDICIONES MUSICALES**

Los soportes y los formatos de las partituras hablan mucho de su contenido, de su finalidad y de las condiciones bajo las que fueron producidas. Hemos considerado importante detenernos en este apartado, porque el estudio de la obra a través de su soporte y de sus características físicas nos va a facilitar la obtención de datos relevantes sobre la propia música.

#### **SOPORTES**

La calidad y particularidades del papel fueron durante el primer tercio del siglo XIX elementos decisivos a la hora de plantear la conservación de la obra musical, cuya legibilidad era uno de los factores de mayor importancia<sup>162</sup>. Por ello se buscó para las ediciones musicales un soporte en el que se pudiese evitar que se calcase el trazo por la parte del reverso y que además fuese susceptible de ser manejado con frecuencia sin que sufriese un gran deterioro.

---

<sup>162</sup> Sobre el papel han escrito entre otros autores: GALLOSO CARREIRA, Gonzalo, *Historia del papel en España*, Lugo: Diputación Provincial, 1994. LEÓN, Rafael, *Se trata de papel*, Málaga: Universidad de Málaga, 1997. LEÓN, Rafael, *Papeles sobre papel*, Málaga: Universidad de Málaga, 1997. LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán, “El papel R. Romaní y la datación de la música española de finales del siglo XVIII (1775-1800), una nueva vía de investigación en la obra de L. Boccherini”, *Revista de Musicología*, vol. XXVII, nº2 (2004), pp. 699-743.

El soporte más usual fue el obtenido del ablandamiento de trapos, residuos de lino, cáñamo y otras sustancias similares, que se denominó “papel trapeado” y era de consistencia más bien gruesa. Aún así, no siempre era posible impedir que la tinta traspasase la carilla hacia el lado del reverso, como ocurre en el ejemplo siguiente (Fig.11), en el que se reconocen trazos musicales diferentes sobre la misma superficie de la hoja. Éstos pueden haber sido ocasionados por la baja calidad del papel o también por la falta de recursos para limpiar bien las planchas de estampación antes de su reutilización:



Fig.11. Nonó, José, Vals de S.M. la reina de España, [s.f.] [s.n.]

Como puede observarse en la Fig.11, la superposición de escrituras musicales añade confusión a la lectura musical.

Constatamos que el papel empleado en ciertos métodos para piano es de mayor gramaje que el de otras piezas musicales, precisamente previniendo la elevada utilización que se le iba a dar, ya que al ser una obra de continua consulta requería una materia prima de

mayor calidad que facilitase la nitidez y conservación de la escritura musical. Esta circunstancia podía llegar a incrementar su precio, razón por la cual, a menudo se ofrecía en cuadernos separados.

Por otro lado, la técnica de impresión calcográfica requería también un papel de buena calidad que fuese susceptible de ser humedecido sin sufrir deterioros, y que a la vez presentase una superficie gruesa y tersa sobre la que pudiese estamparse sin dificultad la grafía musical con punzones troquelados. De nuevo el soporte más asociado a esta técnica fue el papel trapeado.

Para la impresión de la obra musical mediante la técnica tipográfica se usaban tipos móviles preparados de antemano adecuados para imprimir los signos musicales y en este caso no era tan importante que el soporte fuera muy consistente, como que su superficie estuviese bien pulida y depurada para que la grafía fuese legible.

### *FORMATOS*

Los dos tipos de formatos generalizados en torno a las dos primeras décadas del siglo para las partituras de piano fueron el correspondiente a la hoja de cuarto apaisado, que normalmente contenía cinco sistemas por hoja y se utilizaba para editar tanto partituras sueltas como cuadernos con composiciones de un mismo autor. Éstas estaban generalmente dedicadas a un género concreto o a géneros similares, como por ejemplo, los cuatro cuadernos de *Minuetes Favoritos para Fortepiano* (ver Fig. 8). El otro formato utilizado era del mismo tamaño pero en posición vertical. Era susceptible de incorporar seis o siete pentagramas en una hoja, y se utilizaba en un principio sobre todo para las obras didácticas, pero a partir de la segunda década del siglo XIX se usó también para el resto de las composiciones desbancando al formato apaisado. Su disposición vertical facilitaba una mejor visibilidad del contenido.

La colocación de la escritura musical solía corresponderse con la anchura del papel formando un rectángulo de menores medidas, pero con las mismas proporciones para aprovechar mejor la superficie, lo que aportaba equilibrio estético. El pautado de los pentagramas podía hacerse bien de forma mecanizada con máquinas especialmente diseñadas para ello<sup>163</sup> o a mano, mediante un artilugio denominado *Rastro* en español e

---

<sup>163</sup> En cuanto a los procedimientos mecanizados para diseñar pentagramas múltiples simultáneamente, a falta de la localización de los dispositivos en sí, Jean y Eugene Wolf notifican su presentación y descripción en dos tratados franceses de 1828 y en un registro de una patente inglesa. Uno de los tratados



italiano, *Raster* en alemán, *Patter* en francés o *Rastrum* en inglés. Era una especie de plumilla con una terminación de cinco puntas en el caso de ser un rastro sencillo, y con varias terminaciones de cinco puntas cada una (en total hasta doce) en el caso de ser múltiple, utilizado para realizar los pentagramas sobre las hojas en blanco. Este procedimiento manual estaba muy difundido para los papeles sueltos porque era más económico que la estampación o impresión de los pentagramas, y porque los utensilios necesarios para su desempeño eran de fácil confección y transporte.

El tamaño más frecuente de las hojas que hemos cotejado es aproximadamente 31x22 cm. Se corresponde con el tamaño del pliego de “marca mayor” después de doblarse, aunque existieron pliegos de otros tamaños tradicionalmente empleados en las fábricas de la época, de los que Augusto Jurado establece una relación indicando sus denominaciones<sup>164</sup>:

Tamaño	Denominación
77 x 110 cm y 77 x 55 cm	Gran cicero
70 x 100 cm y 70 x 50 cm	Cicero
64 x 88 c y 65 x 90 cm	Doble marca mayor
64 x 44 cm y 65 x 45 cm	Marca mayor
56 x 88 cm	Doble coquille
56 x 44 cm	Coquille

---

es el de MÉGUIN, A.B., *Art de la réglure des registre et des papiers de musique: Méthode simple et facile pour apprendre à régler*, Paris: Audot, 1828. En este tratado Méguin relata el método más difundido en Inglaterra para realizar pentagramas múltiples en las partituras, que consistía en la utilización de plumillas de metal fino recargables de tinta, que se fijaban a un marco e impregnaban las líneas de los pentagramas al pasar el rollo de papel por debajo de las mismas. Insiste Méguin que por el contrario, los alemanes e italianos empleaban un método similar al de los franceses, que consistía en plumillas de gran fragilidad rellenas con una banda de tela sumergida en tinta, que se desplazaba sobre un papel sujeto a un soporte. El otro tratado es el de Julia DE FONTENELLE & P. POISSON, *Manuel complet du marchand papetier et du régler*, Paris [s.n.], 1828; en el que no se ofrecen descripciones detalladas de nuevos artilugios, pero sí se comenta y amplía el método sugerido por Méguin, mencionando además otros dos dispositivos procedentes de ROHBERGER DE VAUSENVILLE, M. y DEGRAND, M., de los cuales, el artilugio de este último era el más mecanizado. Anterior a estos dos tratados es la patente registrada por John TETLOW en 1770 en Orpington, Kent, England: “Machine for ruling paper for Musik and other purposes” (WOLF, Eugene & WOLF, Jean; “Rastrology and its use in eighteenth-century manuscript studies”, en Wolf, Eugene & Roesner, E.H. (eds.), *Studies in Musical Sources and Style: Essays in Honour of Jan LaRue*, Madison: A-R Editions, 1990, pp. 257-264).

<sup>164</sup> JURADO MUÑOZ, Augusto, *La Imprenta, orígenes y evolución*, Madrid: C&G Comunicación Gráfica, 1998, p. 454.

Una vez doblado el pliego de “marca mayor” por la mitad sobre sí mismo proporcionaba lo que venía llamándose el “bifolio” con medidas de 32x22 cm que son las equivalentes a las que hemos confrontado en las fuentes. Labrador asegura que en España existió un tipo de papel fabricado por R. Romaní, y que fue éste el que mayoritariamente utilizaron compositores y copiantes de música, pues debido a su excelente calidad y a su mayor gramaje posibilitaba la nitidez y conservación de la escritura musical<sup>165</sup>. Su frecuente uso no deterioraba el soporte, como ocurría con papeles más finos. Se producía en pliegos de unas dimensiones de 61x44 cm que posteriormente eran cortados obteniendo igualmente el “bifolio” sobre el que se distinguía la marca de agua característica.

Algunas características físicas del “bifolio romaní” como la consistencia y la calidad del papel coinciden con los soportes de las fuentes cotejadas en los archivos a los que nos hemos referido más arriba, pero no hemos podido identificar con frecuencia la marca de agua romaní.

Después de ser escrita, la obra se encuadernaba mediante cosido lateral y se le añadían tapas duras para prolongar su conservación. No obstante, numerosas composiciones se han conservado en hojas sueltas, bien debido a su brevedad o bien a que han sido descosidas posteriormente para ser vendidas de forma individual, como es el caso en las pertenecientes a colecciones facticias o a publicaciones periódicas.

Los rellenos de las portadas eran por lo general escasos y estaban desprovistos de trazos ornamentales, por lo que después del estudio detallado de numerosas partituras para piano de la época creemos poder afirmar que el periodo que nos ocupa, 1800-1830, es una etapa iconográficamente pobre, salvo algunas excepciones, entre las que se encuentran las ediciones elaboradas por Vicente Garviso en los primeros años del siglo, con portadas ricamente adornadas no sólo con orlas y guirnaldas, sino también con bellas representaciones gráficas que constituyen interesantes muestras de la técnica de la estampación:

---

<sup>165</sup> Labrador justifica la hipótesis de que el papel Romaní era el principal soporte físico en la composición o en la copia musical en España durante el último cuarto del siglo XVIII basándose en observaciones propias y en las investigaciones realizadas previamente por WYNN JONES, David, “Sinfonías austríacas en el Palacio Real de Madrid”, en BOYD, Malcom y CARRERAS, Juan José (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid: Cambridge University Press, 2000, pp. 145-166; RAMOS, René Mario, *The symphonies of Gaetano Brunetti*, tesis doctoral, Universidad de Indiana, 1997, UMI nº 9834556, pp. 67 y ss.; CAREY, Stephen, “A group of Haydn copies for the court of Spain: Fresh sources, rediscovered works, and new riddles”, *Haydn Studien*, vol. IV, nº 2 (1978), pp. 65-84.



Fig. 12. *Marcha de la Reyna Nuestra Señora para piano forte o guitarra*<sup>166</sup>

Al igual que la portada de los *Rudimentos para el pianoforte* de Matías Lamprucker:



Fig. 13. Matías Lamprucker, *Rudimentos para el pianoforte*

<sup>166</sup> ESTÉVEZ AIRES, Francisco, *Marcha de la Reyna Nuestra Señora para piano forte o guitarra* dispuesta por Don Vicente Garviso [Madrid:] [Imprenta Nueva de Música] 1801 [BNE, MC/5307/26].

En este caso y a diferencia del anterior, la temática de la ilustración no está relacionada con el contenido didáctico del cuaderno.

Otras ediciones didácticas también son objetos de interés iconográfico por su capacidad descriptiva, como es el caso de las ilustraciones con colocación de la mano o de los dedos al teclado, que analizaremos en el segundo capítulo dedicado a los métodos didácticos. Pero a excepción de estos casos puntuales, las portadas de las obras musicales para piano de principios del siglo XIX son de una gran sencillez y están desprovistas de ilustraciones.

### **3.1. *Un formato particular: La colección facticia***

Este formato atiende a criterios funcionales específicos como pueden ser la demanda de música de entretenimiento en las reuniones de sociedad o el aprendizaje del instrumento. Según Nieves Iglesias, las colecciones facticias responden al gusto y a las exigencias de la sociedad y no siempre es fácil encontrar el hilo que ha llevado a la formación de una colección concreta, pues existen intereses variados<sup>167</sup>.

Algunas de estas colecciones pertenecieron a personas que tuvieron una actividad más o menos profesional como intérpretes y se encargaron de compilar un repertorio adecuado a sus necesidades laborales. El hecho de que las piezas estuvieran encuadernadas juntas les facilitaba su manejo, conservación y traslado. Otras colecciones fueron adquiridas por aficionados<sup>168</sup> que se interesaron por un tipo determinado de género pianístico<sup>169</sup>, por un compositor concreto o por un editor. En otras ocasiones, el músico aficionado buscaba reunir en estas colecciones un repertorio didáctico progresivo que le sirviese de apoyo en su aprendizaje del instrumento. Es frecuente encontrar en algunas encuadernaciones nombres propios anotados a mano y anotaciones a lápiz en el interior, lo que nos indica el uso privado que se hacía de estos formatos. Muy a menudo era el mismo intérprete el que una vez adquiridas las partituras sueltas, encargaba a algún librero o editor su encuadernación.

---

<sup>167</sup> IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves; LOZANO MARTÍNEZ, Isabel, *La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*, Madrid: Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura. 2008, p. 46.

<sup>168</sup> Las dificultades interpretativas de estas obras se corresponden con un nivel medio-fácil, acorde al demandado por un aficionado que ha aprendido a manejarse con el instrumento.

<sup>169</sup> Como es el caso de la colección facticia que reúne piezas para piano derivadas de la música operística y vales. Está conservada en la Biblioteca Nacional bajo la signatura: Mp/5352.

Un ejemplo categórico para estudiar este tipo de formato es el localizado bajo la signatura Mp/4602 en la BNE. Creemos que puede haber pertenecido a alguien que estaba aprendiendo a tocar el piano y que se encargó de recopilar partituras impresas para piano de compositores coetáneos a la colección. Le faltan las portadas y su tamaño es de cuarto apaisado. Las hojas de papel sobre las que se han estampado las calcografías musicales son trapeadas y están cosidas. En todas las obras se ha añadido un número manuscrito que podría hacer referencia a un archivo musical concreto, sin que aparezca detallado cual es. Dichos números manuscritos podrían corresponder al orden con que se fueron adquiriendo las piezas, aunque luego al ser encuadernadas no se haya respetado el orden numérico ascendente, por lo que aparecen los números salteados.

A continuación transcribimos su contenido manteniendo el orden y los nombres de los títulos:

- **Nº 2, Obra 2ª**, *Boleros que se bailan en los teatros de la corte*, arreglados para piano por Nonó, Ymprenta de Música del Conservatorio, Madrid.
- **Nº x (cortado), Obra 1ª**, *Siguidillas Manchegas del Teatro del Príncipe*, arregladas al Forte Piano por Nonó, [Wirmbs]<sup>170</sup>.
- **Nº 3, Obra 3ª**, *Vals de S.M. la reina de España*, compuesto para música militar y arreglado al Forte-Piano por Nono [Madrid: Imprenta del Conservatorio].
- **Nº 8, Obra 13ª**, *Quatro Waltz compuestos para Forte-Piano* por D. J. A. Carazo, Ymprenta del Conservatorio de Música, Madrid.
- **Nº 9, 3ª Colección de Waltz para Forte-Piano por D. J. A. Carazo: Brillante, Allegreto, Marcial, Gracioso. [Imprenta del Conservatorio].**
- **Nº 7, Obra 12ª**, *Contradanza de S.M. la reina de España*. Compuesta para Forte-Piano por D. José Nono, director del Conservatorio de Música, Ymprenta de Música del Conservatorio, Madrid.
- **Nº 31**, *Divertimento nuevo de la contradanza del Embarcadero*, quando se embarcan SS.MM. y AA. En el estanque del Real Sitio del Retiro, compuesto para Piano-Forte por Don J. B., ed. B. Wirmbs, nº plancha 20, se hallarán en la Librería de Ortega, calle Carretas.
- **Nº 10, Obra 14ª**, *Marcha tártara arreglada al Forte-Piano y Wals el delicioso* [Imprenta del Conservatorio].
- **Nº 15**, *Marcha fúnebre para Forte-Piano* por Beethoven [Imprenta del Conservatorio].
- **Nº 16**, *Marcha del Tamberlán y Vals del Cometa* (P. Noche-F. Salida del cometa-Presagios alegres-Presagios tristes) [Imprenta del Conservatorio].

---

<sup>170</sup> No figura el nombre del editor, pero puede haber sido estampada por Wirmbs dada la similitud con otros trabajos suyos.

- **Nº 5, Obra 8ª**, *Marcha Real de España* puesta para Forte Piano por D. J. Nonó, se hallará con otras obras en el Almacén de Música de los Srs. Nonó y Ardit, calle de la Luna nº13 [Imprenta del Conservatorio].
- **Nº 12**, *Rondo para fortepiano* compuesto y dedicado a Don Manuel Rücker por Don J. A. Carazo, Madrid, Ymprenta del Conservatorio Músico.
- **Nº 11**, *Minuet Fúnebre para PianoForte a la muerte del Infante Don Antonio*, compuesto y dedicado a nuestra Señora Q.D.G. por Rafael Compta, Madrid, [Bartolomé Wirmbs] se hallará en el Despacho de Música, calle del Turco.

Como se puede apreciar, la colección está íntegramente dedicada al piano y todas las obras fueron estampadas entre 1816 y 1820 en los talleres de Ardit y Nonó, y en el de Wirmbs. Los géneros compilados son variados, y ejercen de fondo documental transmisor de la práctica instrumental del intérprete aficionado de principios de siglo. Éste demandaba obras a la moda con un nivel técnico asequible y de poca dificultad para su uso personal. Especial mención merece la *Marcha fúnebre* de Beethoven, que es una de las primeras obras del músico alemán dadas a conocer en España<sup>171</sup>. Alguna de las hojas están deterioradas debido probablemente al uso continuado de las mismas.

### **3.2. Formatos sujetos a estrategias comerciales específicas**

Junto a los criterios generalizados, válidos para la elaboración de la mayoría de los formatos, existieron otros criterios individuales condicionados por la finalidad de la obra y por las estrategias editoriales previstas para su venta. Guiados por estos criterios particulares se fabricaron unos formatos específicos que estudiamos a continuación.

#### *FASCÍCULOS*

Los fascículos son publicaciones parciales en forma de cuadernillos que cuentan con unas características comunes y que son parte de una colección mayor. Esta fórmula comercial fue una de las preferidas por los consumidores porque les permitía dosificar el desembolso de la obra completa pudiendo así adquirir los ejemplares que más les interesaban.

Durante las primeras décadas del siglo XIX fue corriente encontrar manuales para el aprendizaje del piano divididos en cuadernos progresivos que se ofertaban a la venta

---

<sup>171</sup> Para más información sobre el conocimiento que se tenía de las obras para piano del músico alemán en España a principios del siglo XIX se puede ver Cap. III, p.371.

como *fascículos*<sup>172</sup>. Solían estar encabezados por una introducción teórica con algún ejemplo gráfico del teclado o de la posición de los dedos y de la mano. Iban seguidos de ejercicios musicales numerados y de pequeñas piezas interpretativas que, además de servir al discípulo para el asentamiento de la técnica, le proporcionaban repertorio y le motivaban en el aprendizaje. Podía ocurrir, que estas piezas breves se reuniesen en cuadernillos separados, como ocurre en el caso del “Divertimento instructivo para forte-piano [...] obra que puede considerarse como una primera parte de la escuela completa de forte-piano que se ha propuesto formar el autor, hallarán los maestros un orden progresivo de lecciones con que instruir fácil y prontamente a sus discípulos. La segunda parte se compone de 48 contradanzas, las que se están estampando y la tercera de rondoes y sonatinas”<sup>173</sup>.

Los fascículos didácticos se realizaban en un formato de hoja A4 o incluso un tamaño un poco mayor, característico de los métodos de enseñanza. Este formato era diferente del usualmente difundido en otras partituras, que era el apaisado. Estaba generalizado en toda Europa para las obras didácticas por ofrecer mayor estabilidad en el atril del piano y porque el contenido que se podía incluir en ellos era mayor y se ajustaba mejor al ángulo visual del intérprete.

### SEPARATAS Y ENTREGAS

Estos tipos de formatos tuvieron mucha difusión en Europa durante las primeras décadas del siglo XIX. En un principio se denominaron *separatas* o *folletines* y se colocaron en la parte inferior de los periódicos para que pudieran recortarse y encuadernarse. Sus contenidos eran artísticos y también literarios o de sociedad. Debido a su elevada demanda pasaron a ser publicados en forma de partituras anejas segregadas del periódico. En este último caso se denominaron también *entregas* e igualmente fueron de aparición periódica. Se daban a conocer en anuncios de la prensa como el siguiente:

Don Antonio Pérez, profesor de música de esta Corte, habiéndose esmerado en reunir las mejores obras para guitarra, así concertantes como a solo...ha determinado darlas a la luz pública por entregas en todos los primeros días de cada mes, bajo el título de *Seminario filarmónico de Madrid*, el que ha sido desde 1º del presente mes de febrero y seguirá todos los días primeros de cada mes y sus entregas constarán de cuatro piezas...los aficionados

---

<sup>172</sup> En el Método para piano de José Nonó figura la anotación manuscrita “Por Don José Nonó, Madrid: 1821. Este es el primer cuaderno” [BNE, MC/1-46]. En el de Miguel López Remacha también figura que consta de cuatro cuadernos [BNE, MC/3763/1].

<sup>173</sup> DM, 17.3.1808.

hallarán en la elección de las piezas, en la copla, en el papel y en el precio el mejor gusto, esmero y cuidado posible...sus entregas se anunciarán por la Gaceta y Diario. Todas las entregas llevarán sus portadas gravadas con los nombres de cada autor de quien es cada pieza y al mismo tiempo firmadas con las firma del redactor<sup>174</sup>.

Por la denominación de “Seminario” que el autor emplea para la obra, las entregas del anuncio tendrían una orientación didáctica, que en este caso pretendía recoger y asentar el gusto interpretativo imperante en la época para la guitarra.

Hemos constatado que la venta de estas piezas musicales solía realizarse mediante suscripción una vez al mes, con la gran ventaja del bajo coste de cada una de ellas. En las portadas se facilitaban los datos referentes al número de *entrega*, el precio, autor, editor y ocasionalmente también a quien iba destinado.

Las referencias al sexo femenino insertadas en los asientos de este tipo de publicaciones nos transmiten la idea de que este formato editorial encontró una calurosa acogida entre las mujeres, interesadas en adquirir conocimientos musicales complementarios a su educación general que les permitiesen practicar música doméstica en la intimidad del hogar y que a su vez les sirviese como distintivo en las reuniones sociales. Y qué mejor manera tenían para acceder a las piezas musicales “de moda” que recurriendo a las seleccionadas en las publicaciones periódicas. Además estas obras solían estar adaptadas a un nivel técnico asequible al principiante.

### PERIÓDICOS MUSICALES

Si bien en un principio las *entregas* se limitaron a piezas sueltas, con el aumento de la demanda europea, sobre todo de la femenina, se pusieron en marcha publicaciones periódicas musicales independientes y especializadas, cuyo objetivo prioritario fue la publicación de pequeñas composiciones para el intérprete aficionado. Una de las primeras publicaciones de estas características para piano fue el *Diario de las Damas*, del que solo tenemos noticia a través de consultas hemerográficas<sup>175</sup>. Poco después, el editor alemán Bartolomé Wirmbs publicó nada más establecer su taller de calcografía musical en Madrid, el ya citado “periódico filarmónico dedicado a las damas”, que

---

<sup>174</sup> DM, 5.2.1805.

<sup>175</sup> “En la librería de Dávila, calle de las Carretas, se halla la música siguiente: [...], el libro primero del *Diario de Damas* en 6 sonatinas para fortepiano de Pleyel” (DM, 2.4.1803). Resulta raro que tan solo un mes después, en mayo de 1803 (DM, 4.5.1803) se anuncien “los cinco libros de la escuela en sonatinas de Pleyel para fortepiano, a 28 rs. cada uno” y que dos años más tarde se vuelva a anunciar solamente el primero de los libros: “En la librería de Dávila, calle de las Carretas, se halla la música siguiente: [...], el libro primero del *Diario de las Damas* para piano, de 8 sonatas de Pleyel, 28 rs.” (DM, 18.3.1805).



denominó *La Lira de Apolo*<sup>176</sup> (Fig.14). Junto al *Periódico de Música*<sup>177</sup> (1819), *La Rossiniana*<sup>178</sup> (1826) y la *Filarmonía*<sup>179</sup> (1826-30), fueron distribuidos desde Madrid y Barcelona a otras ciudades españolas mediante suscripción<sup>180</sup>. En el siguiente cuaderno de *La Lira de Apolo* se anuncia su venta en Madrid, Sevilla, Cádiz, Jaén, Badajoz, Murcia, Málaga, Zamora, Zaragoza, Salamanca, la Coruña, Valladolid, Bilbao, Santander, Pamplona, Vitoria, Valencia, Córdoba, Mallorca, Alicante, Oviedo, Burgos y Barcelona.

Pese a la importancia que tienen estas fuentes pioneras en España en la difusión de obras musicales bajo este tipo de formatos especializados, no existen estudios completos sobre ellas que hayamos podido consultar. Estas publicaciones son de notable interés porque dan a conocer en España autores relevantes del panorama europeo, tanto del ámbito vocal como del instrumental en un momento temprano, como es la primera década del siglo XIX. Además son un fiel reflejo del repertorio que estaba de moda en esa época<sup>181</sup>.

---

<sup>176</sup> *La Lira de Apolo*, ed. Bartolomé Wirmbs, Calle del Turco, Madrid, 1817-1834. Se publicaron tres cuadernos por trimestre. Se ofrecían juntos a la venta o en números sueltos tanto en los almacenes madrileños como en diferentes puntos de España mediante suscripción. Es relevante que los números de plancha de estas ediciones coincidan con los números uno al doce, es decir, que fueron los primeros trabajos de estampación del taller.

<sup>177</sup> *Periódico de música vocal con acompañamiento de piano, y de piano solo* [s.n.], Barcelona, 1819, [BNE, M/1349]. Es una publicación similar a la *Lira de Apolo*, que se compone de 32 obras musicales estampadas calcográficamente, derivadas de música operística de los maestros Rossini, Carnicer (la mayoría), Orland y Generali.

<sup>178</sup> *La Rossiniana ó Las veladas de Terpsicore, colección selecta de rigodones, walses y contradanzas extractadas de las óperas de Rossini y Oberturas y sinfonías de los mejores autores, arregladas para pianoforte solo y a cuatro manos*, Madrid: Bartolomé Wirmbs, calle Horlateza, 1826.

<sup>179</sup> Colección periódica de música para piano editada por Lodre y vendida por Hermoso hacia 1826-30 (GOSÁLVEZ, José Carlos, "Hermoso, Antonio", en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dir. Emilio Casares, vol. 6, 2000, p. 234).

<sup>180</sup> Figuran en los inventarios de algunos libreros peninsulares que hemos podido consultar, como el *Catálogo de la música impresa para Fortepiano, Guitarra y otros instrumentos*, que se halla venal en Valencia en la librería de Cabrerizo, junto al Colegio del Patriarca [ca.1830] [BNE, R/34732].

<sup>181</sup> En el caso de *La Lira de Apolo* son numerosas las obras derivadas de la Ópera, pero también se dan a conocer piezas de Beethoven: *Cuatro valsos para piano forte*, y de Cramer: *Adagio para piano forte* y es que dentro del mismo periódico se clasifican dos tipos de piezas, las pertenecientes a la "colección instrumental" o a la "colección de obras vocales", como la famosa *Colección General de Canciones Españolas y Americanas*<sup>181</sup>, que está constituida por veinticinco números. El *Periódico de música vocal* de Barcelona incorpora treinta y dos obras derivadas de óperas de los maestros Rossini, Carnicer (la mayoría), Orland y Generali. Y *La Rosiniana ó Las veladas de Terpsicore*, presenta a lo largo de noventa y cuatro páginas una sucesión de *Rigodones, Walses y Contradanzas* extraídos de las óperas de Rossini y arregladas para piano forte solo y a 4 manos.

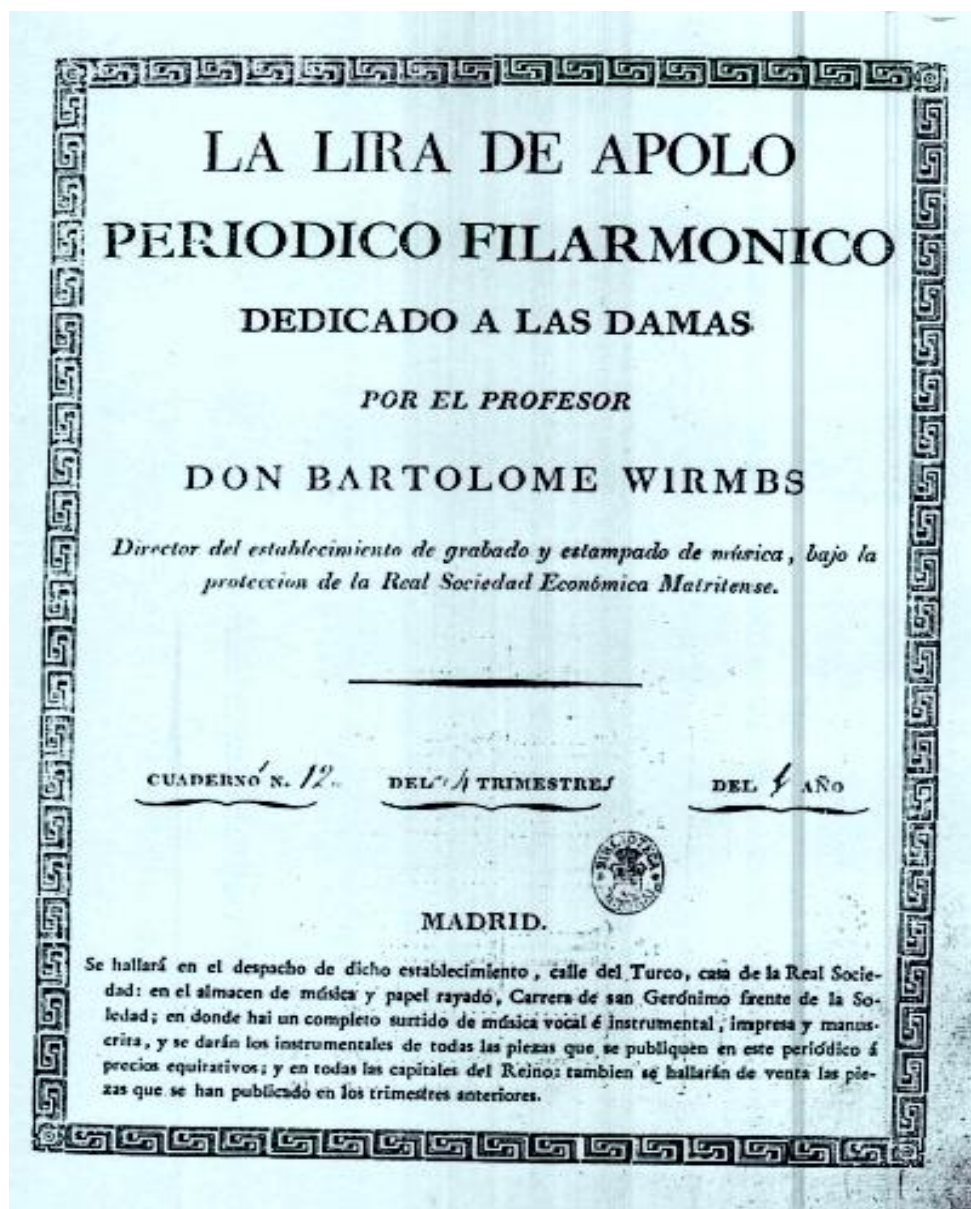
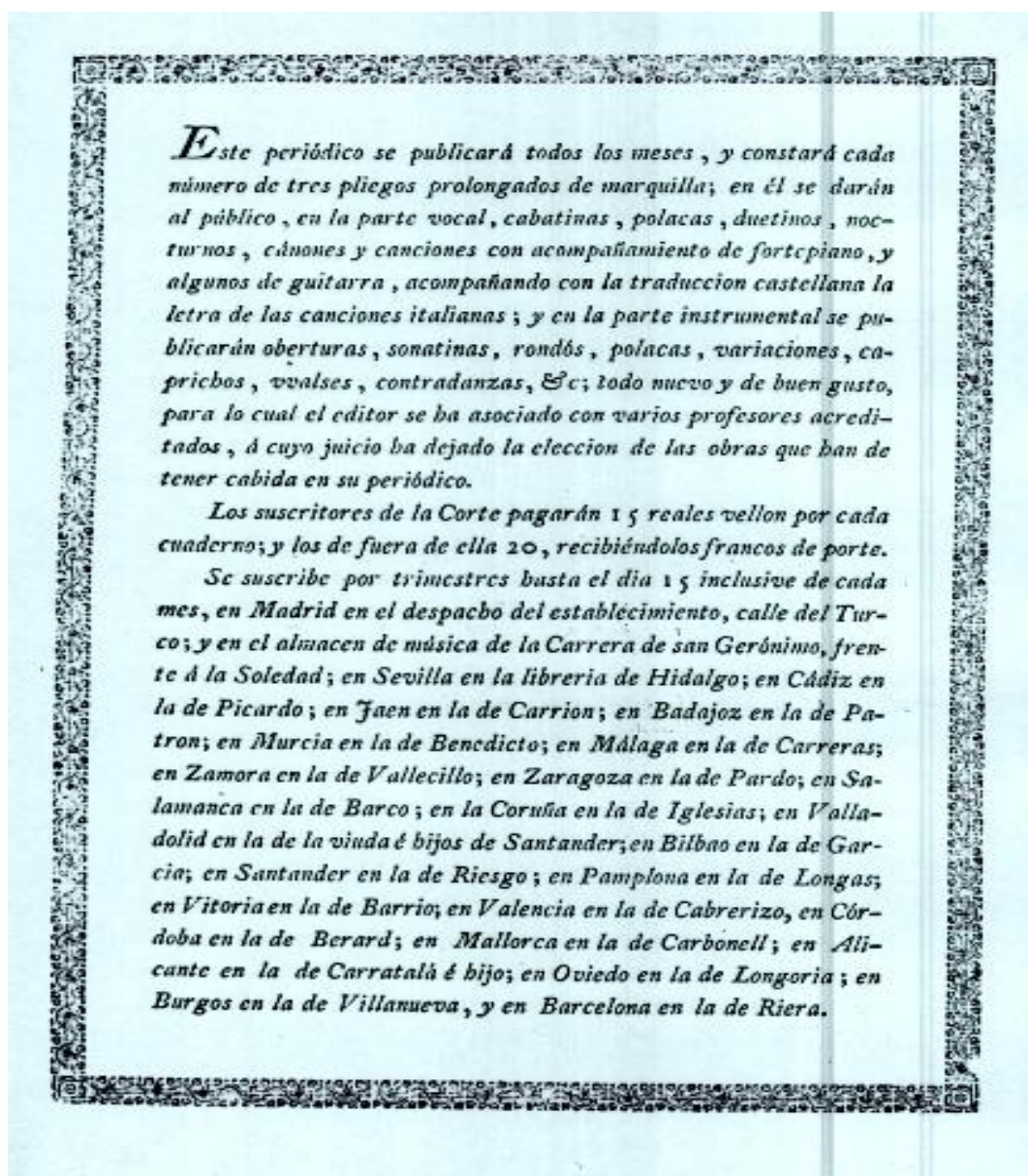


Fig. 14. *La Lira de Apolo*, cuaderno nº 12, 4º trimestre del primer año.

Las piezas musicales que se incorporaron a estas publicaciones periódicas fueron similares a las que se ofrecieron en los periódicos de otras capitales europeas de edición anterior a las españolas<sup>182</sup>, y su periodicidad de publicación era mensual, igual que en los periódicos musicales extranjeros.

<sup>182</sup> Adelaïde de Place ha hecho una recopilación de los periódicos de música para piano editados en París que comienzan a publicarse hacia 1782. Se publicaban con periodicidad generalmente mensual y raramente semanal. En algunos de ellos se especifican los géneros que contienen, como en el *Journal d'Apollon, pour le forte-piano, contenant preludes, ouvertures, airs varies, pot-pourris, rondeaux, sonates* [...], Paris, Naderman, 1793-1794. *Journal de Flore*, publié par P. et Leduc, composé d'ouvertures d'opéras, opéras-comiques français et italiens, airs arranges et varies, andante, rondeaux,



*La Lira de Apolo* contiene fundamentalmente fragmentos operísticos, piezas para piano, canciones españolas de Rücker, Muñoz o Moreno y otras páginas clásicas, entre las que se encuentran cuatro *valses* para pianoforte de Beethoven y un *Adagio* de Cramer. Para obtener una visión más detallada de su repertorio, transcribimos la relación de obras contenidas en los doce cuadernos correspondientes a los cuatro trimestres del primer año (1817), tal como aparecen citados en el original:

---

waltz...1808, que coinciden con el contenido del primer año de la *Lira de Apolo*. (DE PLACE, Adélaïde, *Le Piano-forte à Paris entre 1760 et 1822*, Paris: Aux Amateurs de livres, 1986, p. 363 y ss.).

Año 1817, primer trimestre

**Cuaderno 1º** [nº1 de plancha]

- Rossini, Cavatina de la ópera Elisabetta
- Kelbrenner [Kalkbrenner], dos Waltez [*sic*] para piano forte
- Mayer, Obertura para id. de la ópera Elisa

**Cuaderno 2º** (nº2 de plancha)

- Rossini, Cavatina de la ópera Aureliano
- F.A.A., dos Waltez para piano forte
- Generali, Obertura para idem de la ópera Pamela

**Cuaderno 3º** (nº3 de plancha)

- Pucitta, Cavatina de la ópera Ginebra
- N., Canc[ión] Esp[añola] Ojuelos
- Beethoven, cuatro Waltez para pianoforte.

Año 1817, segundo trimestre

**Cuaderno 1º** (nº4 de plancha)

- Rossini, Dúo de la ópera Aureliano
- Cordoba, Divertimento para piano forte

**Cuaderno 2º** (nº5 de plancha)

- Pucitta, Cavatina de la ópera La Caza de Enrique IV
- Cramer, Adagio para piano forte
- N., Canc[ión] Esp[añola] El enigma
- Kelbrenner, dos Waltez para piano forte

**Cuaderno 3º** (nº6 de plancha)

- Portogallo, Cavatina de la ópera Mitridates
- Detto, obertura para piano forte de la ópera Artagerges

Año 1817, tercer trimestre

**Cuaderno 1º** (nº7 de plancha)

- N., Cavatina de la ópera G. Furbo
- Rücker, Canc[ión] Esp[añola] Ojuelos, 2ª parte
- Cordoba, Rondó para piano forte

**Cuaderno 2º** (nº8 de plancha)

- Pucitta, Cavatina de la ópera Vestal
- Muñoz, Can[ción] Esp[añola]
- Dalayrac, Obertura para piano forte de la ópera Pícaros y Diego

**Cuaderno 3º** (nº9 de plancha)

- Rossini, cavatina de la ópera El Barbero de Sevilla
- Acedo Rico, N.7 Waltez para piano forte

Año 1817, cuarto trimestre

**Cuaderno 1º** (nº 10 de plancha)

- Pucitta, Cavatina de la ópera Vestal
- Kowlowsky, polonesa para piano forte
- Rosquellas, Can[ción] Esp[añola] El recuerdo

**Cuaderno 2º** (nº 11 de plancha)

- Liverati, cuarteto de la ópera Selvaggi
- N., Waltez para piano forte
- Moreno, Canc[ión] Esp[añola], Una verdad

**Cuaderno 3º** (nº 12 de plancha)

- Liverati, dúo de la ópera Selvaggi
- Codina, tema con variaciones para piano forte

Como se puede apreciar, el repertorio se compone principalmente de fragmentos de ópera, canciones españolas o música de baile, principalmente valeses. Los compositores predominantes son los italianos, aunque también se incluyen algunos españoles entre los que se encuentran además de los ya citados, Rosquellas y Codina.

El contenido de la publicación periódica *Filarmonía* consiste en fragmentos operísticos arreglados para piano<sup>183</sup>:

- Nº 1, marzo: *Vals de La donna del lago* (Rossini, Gioachino) [BNE, MC/4933/12] *Wals característico español* extractado de la sinfonía *Los dos Fígaros* (Mercadante, Saverio) [BNE, MC/4933/16].
- Nº 2, marzo, *Gran vals de Elena y Malvina*, (Pérez, F.) [BNE, MC/4933/13], *Nueva tanda de rigodones dedicada al S.S. Ynfante D. Francisco, como suscriptor* [BNE, MC/4933/74].
- Nº 3, 4, 5, mayo, *Nueva tanda de rigodones* sacados de las óperas *La Semiramis*, *Torbaldó*, *Donna del lago*, y *Elisa* (Rossini y Mercadante) [BNE, MC/4933/11].
- Nº 6, mayo, *Duetto La mia destra nell'opera seria Gli arabi nelle Gallie* (Pacini, Giovanni) [BNE, MC/4933/21] [BNE, MP/1940(20)] [BNE, MP/4601/21].
- Nº 8, marzo, *Gran wals* en la ópera *Tebaldo e Issolina* (Genovés, Tomás) [BNE, MC/4933/14].
- Nº 11, marzo, *Gran wals* en los coros de los faroles de la ópera *Elena y Malvina* (Palacios, M. E.) [BNE, MC/4933/15].
- Nº 11 y 12, abril, *Polaca* de la ópera *Tancredo* del maestro Rossini [BNE, MC/4933/1].
- Nº 13, abril, *Gran wals* en el coro de las arpas de la ópera *Semiramis* (Rossini) [BNE, MC/4933/18].

En el número dos, se hace una clara referencia a la modalidad de venta de estas publicaciones periódicas mediante “suscripción”.

Si bien como ya hemos indicado, en España la aparición de los periódicos musicales es posterior al resto de Europa, desde principios del siglo XIX hubo ya iniciativas para publicar este tipo de formato. El *Diario de Madrid* se hizo eco de la propuesta del librero e impresor Francisco Jorge Desoer, quien pretendía importar a España ejemplares de publicaciones periódicas musicales prodigadas en otras ciudades europeas como el *Diario Músico de Lieja*<sup>184</sup>, y ponerlas a la venta mediante suscripción mensual. Por otro lado, según Jacinto Torres, existieron dos periódicos cubanos, el *Filarmónico Mensual o Cartilla para aprender Música* (1812), y *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo* (1829). El primero se extinguió después de los dos primeros números editados en la Habana, y el segundo se marcaba como objetivo

---

<sup>183</sup> Faltan por localizar los números 7, 9 y 10 de esta publicación periódica.

<sup>184</sup> DM, 28.4.1758.



“poner en cada número, dos veces al mes, canciones nuevas e interesantes, walses y contradanzas modernas, bien sean de las que publican en España, Italia e Inglaterra, a las que están suscritos los redactores”<sup>185</sup>.

En 1829 se publicó también en Madrid un periódico musical dedicado a la guitarra bajo la denominación de *Euterpe*. Según indica el anuncio, era el primero destinado a este instrumento:

Suscripción a la obra periódica de música instrumental titulada la Euterpe, en que se arreglarán esmeradamente para guitarra sola, consultando sobremanera la comodidad de la ejecución con las deducciones que exija el gusto, las composiciones más selectas de toda especie del célebre maestro Rossini y otros de los que modernamente embelesan con los encantos de la armonía [...] la falta experimentada hasta hora de una colección completa de buena música moderna para guitarra, semejante a las que se publican para otros instrumentos y la notoria escasez de piezas bien arregladas a ella que sufren los aficionados, han estimulado a los redactores a publicar, con sujeción a dichos apreciables métodos [de guitarra], el periódico que se anuncia bajo las condiciones siguientes: se harán las entregas (que constarán respectivamente de seis láminas lo menos y 20 al trimestre, con las portadas) los días 15 de cada mes, empezando en el corriente. El precio de la suscripción será 30 reales adelantados por trimestre, recibiendo una entrega gratis los suscriptores que continúen todo el año. Las láminas se grabarán y estamparán en la calcografía de D. León Lodre, en la bajada de Sto. Domingo. Se suscribe en esta corte en los almacenes de música de Mintegui, Carrera de San Gerónimo, y de Hermoso, frente a las gradas de San Felipe el Real, adonde los libreros de las provincias podrán dirigir sus pedidos libres de porte<sup>186</sup>.

A éste le siguen otros anuncios en el mismo periódico de años posteriores. Es decir, lejos de extinguirse, este periódico siguió publicándose en los meses posteriores. No hemos encontrado estudios sobre *Euterpe* a los que hayamos podido recurrir.

Junto a estas publicaciones especializadas convivieron durante el primer tercio del siglo XIX español otros diarios con contenidos musicales informativos<sup>187</sup> que reflejaron los programas de los teatros en una última columna e incluyeron escuetas

---

<sup>185</sup> TORRES MULAS, Jacinto, *Las publicaciones periódicas en España (1812-1990). Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*, Madrid: Universidad Complutense, 1991, p. 406.

<sup>186</sup> *Diario de Avisos de Madrid*, 14 de marzo de 1829.

<sup>187</sup> Sobre este particular ya han escrito entre otros: ACKER, Yolanda F.; *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, del Ministerio de Cultura, 2007. SUSTAETA, Ignacio, “La música en las fuentes hemerográficas del XVIII español. Referencias musicales en la gaceta de Madrid y artículos de música en los papeles periódicos madrileños”, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1993. TORRES, Jacinto, *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*, Madrid: Universidad Complutense, 1991. TORRES, Jacinto, “Fuentes para la historiografía musical española del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas”, *Revista de Musicología*, vol. XIV, n° 1-2 (1991), pp. 33-50. MOLL, Jaime, “Una bibliografía musical periódica de fines del siglo XVIII”, *Anuario Musical*, XXIV (1969), pp.247-258. Además es de gran interés la publicación de PEÑA Y GOÑI, A., *Impresiones musicales. Colección de artículos de crítica y literatura musical*, Madrid: Manuel Minuesa de los Ríos, 1878.

especificaciones de los horarios, del repertorio, de los actores en el caso de las obras dramáticas, y de los cantantes en las obras vocales. Además, en el mejor de los casos, ofrecían anuncios de oferta docente, de ventas de partituras, de instrumentos y raramente alguna crítica musical.

Después de consultar numerosas publicaciones periódicas de principios del siglo XIX hemos constatado que no todas ellas contienen noticias musicales, y que hasta 1830 el índice de estas noticias es escaso y el género de la crítica musical prácticamente inexistente. No debemos olvidar el alto grado de analfabetismo que imperaba en España y los momentos difíciles que atravesó el país en la época que nos ocupa, en los que se frenó todo impulso innovador y se abolieron la mayoría de las publicaciones periódicas a excepción del *Diario de Madrid*. Este último diario fue el más consolidado. Desde mediados del siglo XVIII incorporaba noticias musicales, avisos, ventas, espectáculos, artículos y polémicas filarmónicas. Estas noticias han sido recientemente vaciadas desde la fundación del diario en 1758 hasta la invasión napoleónica en 1808 por Yolanda Acker<sup>188</sup>. A partir de 1808 hemos podido completar la información gracias a la búsqueda que hemos realizado. Acker destaca las noticias de compra-venta de instrumentos como las más numerosas durante este periodo, y señala el auge del forte-piano frente al clave. También sostiene que los anuncios de partituras insertados generalmente por las propias librerías representan el 10% del total de los documentos musicales registrados en la época, cifra consideradamente elevada.

Por otro lado, hemos constatado el gran volumen de anuncios de particulares ofreciendo sus servicios, que sin duda están relacionados con la acuciante situación que atravesaron los músicos profesionales a principios del siglo; y de gran interés son también los anuncios de *saraos* o bailes en las calles y plazas, que transmiten al lector el ambiente festivo que reinaba en la Corte, pese a la inestabilidad política y económica existente.

Otros periódicos que incorporaron en una última columna noticias musicales son *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid* (1784-1808)<sup>189</sup>, *El*

---

<sup>188</sup> Comenzó a publicarse con el nombre de *Diario curioso, económico y comercial* y a partir de 1788 pasó a llamarse *Diario de Madrid*, hasta 1825, en que se llamó *Diario de Avisos de Madrid*.

<sup>189</sup> Para más información sobre esta publicación se puede también consultar: MOLL, Jaime, “Una bibliografía musical... (1969), pp.247-258.

*Universal*<sup>190</sup> (1814), *La Abeja madrileña*<sup>191</sup> (1814), *El Indicador de los espectáculos y el buen gusto*<sup>192</sup> (1822-23). Este último anunciaba las representaciones del teatro del Príncipe, de la Cruz, del Caballero de Gracia y las del Norte, que eran generalmente a las siete y media de la tarde en verano y a las seis o seis y media en invierno. Estos teatros ofrecían sainetes, comedias, bailes, música instrumental o canciones y números de magia. Este noticiero anunciaba también conciertos en el café “la Cruz de Malta”<sup>193</sup>, uno de los más musicales de la época. Estaba situado en la madrileña calle de Alcalá nº 4 y ofrecía los conciertos a las seis y media y a las ocho de la tarde, sin especificar el programa que se iba a interpretar. Los precios solían ser de dos, cuatro o seis reales. También se anunciaban en este mismo periódico, *El Indicador*, bailes de máscaras organizados en el teatro del Príncipe, que generalmente eran a las diez y media u once de la noche. Así mismo se incorporaba alguna noticia musical del extranjero, que generalmente hacía referencia a representaciones operísticas<sup>194</sup>; y esporádicamente se insertaba alguna crítica musical, como la que figura sin rúbrica en el nº 222 sobre *El barbero de Sevilla* de Rossini<sup>195</sup>. Para la venta de instrumentos se anunciaba el domicilio en el que se podía adquirir, y para la venta de partituras se citaba además el título de la obra, su autor y editor en el caso de que no fuera manuscrita.

La publicación periódica que más análisis críticos musicales ofrecía es la *Crónica científica y literaria*. Ésta analiza además de las interpretaciones de los músicos, los diferentes aspectos compositivos de las obras, y hace comentarios sobre los compositores. También examina las tendencias filarmónicas españolas y los estilos musicales importados.

En 1822 se lanzó al mercado un *Periódico de las Damas*, de frecuencia semanal, del que no tenemos noticias más allá de finales del mismo año. Contiene anécdotas, poesía, modas (sobre todo se refiere a la parisina), acertijos o charadas, artículos

---

<sup>190</sup> *El Universal*, Madrid: Imprenta del Universal, Calle del Arenal, 1814.

<sup>191</sup> *La Abeja madrileña*, Madrid: Imprenta de Villalpando, 1814.

<sup>192</sup> *El Indicador de los espectáculos y el buen gusto*, Madrid: Imprenta de la Minerva Española e Imprenta del Indicador, K. J. Fernandez, Calle de Atocha, 1822-1823.

<sup>193</sup> “No se puede negar que el café de Malta ofrece en esta corte una de las mas cómodas y agradables en que se pueden pasar dos ó tres horas de la noche con algún placer. Una concurrencia lucida y de personas decentes; una orquesta compuesta de medianos instrumentistas; buena iluminación, facilidad para tomar refrescos, comodidad en los asientos [...]” (*Periódico de las Damas*, 20 de mayo de 1822).

<sup>194</sup> “Se está ejecutando en Verona, y obteniendo un éxito muy brillante la ópera de Rossini titulada *La Donna del algo*, una de las mejores suyas” (*El Indicador de los espectáculos y el buen gusto* nº 207 del 27 Noviembre 1822).

<sup>195</sup> *El Indicador de los espectáculos y el buen gusto*, 12 de diciembre de 1822.



políticos, oferta docente, ilustraciones, relatos sobre mujeres insignes, y cartas de una madre a su hija. En estas últimas se refleja el estilo de educación que se prodigaba a las mujeres en esta época, en la que la música se incluía como parte de distinción social<sup>196</sup>.

El *Kalendario Manual y Guía de forasteros de Madrid* (1744-1837)<sup>197</sup>, y el *Memorial literario o biblioteca periódica de ciencias, literatura y artes*<sup>198</sup> incluyen también esporádicamente información musical.

#### 4. LAS PARTITURAS MANUSCRITAS

La copistería fue una práctica extendida en toda Europa que disminuyó con la consolidación de la imprenta musical antes de terminar el siglo XVIII. En España, el asentamiento de la edición impresa frente al manuscrito se vio retrasado hasta la segunda década del siglo XIX. Principalmente fue debido a la carestía y complejidad del proceso editorial en funcionamiento, y a la utilización de un sistema de publicaciones poco competitivo<sup>199</sup>. Constatamos que si bien dichas peculiaridades entorpecieron el incremento de la demanda de ediciones impresas, permitieron el florecimiento de otras profesiones vinculadas a la elaboración de manuscritos como la copistería de partituras, la producción de papel o la encuadernación. Los numerosos anuncios en la prensa española de venta de papel rayado a principios de siglo y las fuentes musicales manuscritas conservadas en las bibliotecas y archivos despejan todas las dudas acerca de la importancia que tuvo el manuscrito en esta época.

En la búsqueda que hemos realizado de partituras para piano del primer tercio del siglo XIX, el porcentaje de manuscritos asciende a unos 322, que son aproximadamente un 32% del total. Su profusión nos da una idea de la importancia que tuvo.

La difusión del manuscrito fue alentada tanto por la demanda emergente del mundo de los aficionados, como por la existencia de entramados comerciales para la importación

---

<sup>196</sup> “La música, la geografía, los elementos de la historia, la lengua francesa, el dibujo, las cuentas o bien sea la aritmética, la botánica: ve aquí conocimientos que adornan y hacen apreciable á una mujer en la sociedad, y que a ti te han dado en mucha parte: si los descuidas se perderán entre el tumulto de las frivolidades á que por lo general están entregadas las de tu clase” (*Periódico de las Damas*, 6 de mayo de 1822).

<sup>197</sup> *Kalendario Manual y Guía de forasteros de Madrid*, Madrid, Imprenta Real, 1744-1837.

<sup>198</sup> *Memorial literario o biblioteca periódica de ciencias, literatura y artes*, Madrid: Imprenta de los Señores García.

<sup>199</sup> MARÍN, Miguel Ángel, “Music Selling in Boccherini’s Madrid”, *Early Music*, vol. XXXIII, nº 2 (2005).

de partituras que facilitaron el material para la realización de copias a bajo coste. Los elevados precios de las partituras impresas importadas fueron costeados, entre otros, por libreros no especializados o por los editores, quienes alentados por la demanda emergente del mundo de los aficionados importaron las ediciones “de moda” para su copia<sup>200</sup>. Las partituras fueron realizadas por músicos profesionales o aficionados y supervisadas por compositores que trabajaron para las librerías. El nombre de estos compositores solía figurar junto al título<sup>201</sup> desbancando incluso a veces al propio autor, lo cual nos da una visión de la relevancia que se otorgaba a esta actividad: “En la tienda de papel rayado y música de la Carrera de S. Jerónimo, frente a la Soledad, se copia música [...]. Se advierte que todas las copias estarán revisadas por un compositor de música, las que tendrán su firma; y si a pesar de esto hubiese alguna obra inservible por estar errada, se le devolverá su importe o se hará otra copia”<sup>202</sup>.

En lo referente a los contenidos, constatamos con cierta sorpresa después de hacer un estudio de numerosos manuscritos, que la copia no siempre se realizó en su totalidad, sino que dependiendo de su finalidad se copió tan sólo parcialmente, omitiendo fragmentos. Incluso a veces se modificaron algunos parámetros musicales como la textura, disposición de las voces o la tímbrica<sup>203</sup>, con la intervención de un compositor versado en la materia, como ya hemos visto, quien haciendo uso de criterios musicales propios se disponía a acortar, modificar o agregar los fragmentos que considerase oportunos. Ésta era una práctica que se desarrollaba dentro de la normalidad, puesto que las creaciones musicales estaban entonces libres de las leyes de propiedad intelectual y tanto los compositores como los intérpretes manejaban las obras con cierta libertad, teniendo en cuenta que el sentido de la originalidad en ese momento era menos importante que el producto.

---

<sup>200</sup> “Se hallan de venta en dos cuadernos los doce duos de Asioli, dos arias de Cimarosa, un terceto del mismo, un duetino de Per [Paër], un dueto de Haydem [Haydn], una cavatina de Zingarelli, un dueto del mismo, una escena de Almeida, un duo de Mayer, y una cavatina de Manfroce; toda esta música es manuscrita y se vende en la librería de Ortega calle de Carretas, con mucha equidad” (*Gazetín de Avisos Diarios* del 25 de julio de 1820).

<sup>201</sup> En el Cap. III, pp. 411 y 426 se puede obtener más información sobre este tema.

<sup>202</sup> DM, 27.8.1806. La librería del anuncio era probablemente la de Copin, que generó numerosas copias de partituras, como por ejemplo el *Quaderno primero de una colección de piezas de música para clavicordio, forte-piano, y órgano, obra 6*, por Dn Juan Sessé. Organista de la Rl. Capilla de S.M. [Madrid]: se hallará en la librería de Copin, Carrera de Sn. Jerónimo.

<sup>203</sup> Como ejemplo aportamos el *Minuet afandangado con variaciones* de Félix Máximo López, manuscrito [BNE, M/1742], copiado en otra tonalidad en el *Música manuscrita, Tomo 2º. Piezas para piano* [Anónimo] [BNE, M/2332] y también arreglado para guitarra: *Minué afandangado con variaciones*.

Como ejemplo ilustrativo aportamos el *Minuet afandangado con variaciones* para piano de Félix Máximo López (Ej. 1) que está parcialmente copiado en el cuaderno anónimo *Música manuscrita, Tomo2º. Piezas para piano* (Ej. 2) y que a su vez fue arreglado para guitarra: *Minué afandangado con variaciones* por F.S. (Ej. 3). Por su presencia en distintas fuentes podría decirse que se trataba de una obra favorita durante esta época<sup>204</sup>.

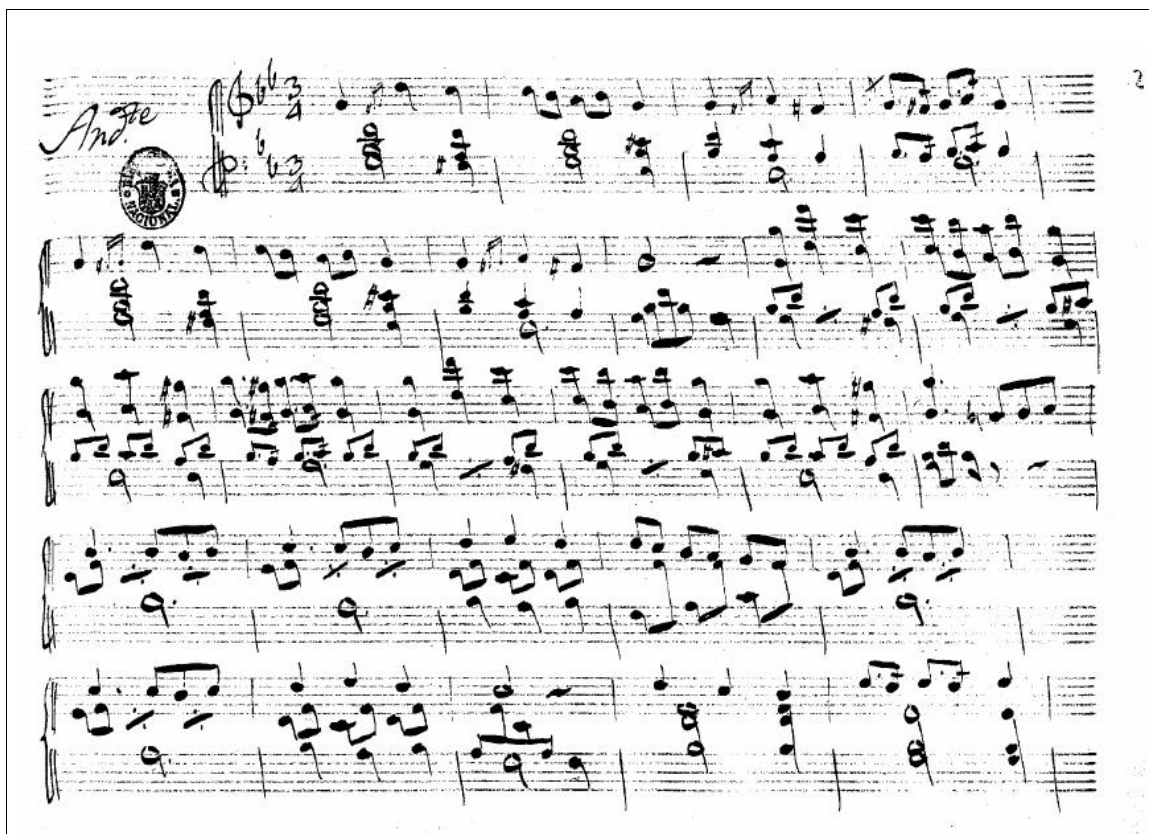
El *Minuet afandangado con 6 variaciones* de Félix Máximo López (Ej. 1) no está fechado. El único dato que se aporta en el manuscrito es que lo compuso este autor siendo ya organista de la Real Capilla. La primera vez que aparece anunciado en el *Diario de Madrid* es el 2 de enero de 1797 es en una versión para guitarra: “Minuet afandangado con variaciones a 8 rs., cada composición en música o cifra puestas para guitarra de sexto orden. Se venden en casa del autor D. Josef Avellana, calle de Silva, n.19 cto. Principal”. Parece muy probable que el que se cita como autor en este anuncio: Josef Avellaneda<sup>205</sup>, fuese el mismo arreglista que realizara la partitura del Ej. 3 en su versión para guitarra, aunque en su asiento figure “Puesto para guitarra por F. S.”. Las iniciales podrían referirse a Fernando Sor, quien se exilió a París con anterioridad a la posible fecha de realización de esta partitura en 1813 y si ya existía una versión para guitarra de esta pieza, que sin duda sería conocida por el célebre guitarrista, es poco probable que realizase un nuevo trabajo inmediatamente después sobre el minueto afandangado. Resulta más creíble que la obra original de Félix Máximo López fuese arreglada para guitarra por Josef Avellana y que posteriormente el mismo Avellana acuñase las iniciales del afamado músico para vender mejor la obra. Costumbre, por cierto, un tanto arraigada entre los compositores de esta época.

---

<sup>204</sup> Este *Minué afandangado con 6 variaciones* se anuncia al menos en seis ocasiones en el DM: 2.1.1797, 18.3.1805; 29.5.1805; 7.8.1805; 25.9.1805 y 22.4.1807.

<sup>205</sup> Josef Avellana fue guitarrista y compositor. Entre 1788-96 publicó obras para guitarra de carácter pedagógico y también transcripciones guitarrísticas de obras de Pleyel y Haydn (GARCÍA AVELLO, Ramón, en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1, Dir. Casares, Emilio, Madrid: SGAE, 1999, p. 880).

Ej. 1. Félix Máximo López, *Minuet afandangado con 6 variaciones* (mss.)



Ej. 2. [Anónimo] *Música manuscrita, Tomo 2º. Piezas para piano* (mss.) [ca.1805]

A handwritten musical score titled 'Minuet afandangado.' on five staves. The piece is marked with the number '18.' at the beginning. It is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The notation features complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and various accidentals. The manuscript shows signs of age and wear.

Ej. 3. *Minué afandangado con variaciones*, puesto para guitarra por F.S. [Madrid: Imprenta de Música del Conservatorio] [ca.1820]

MINUÉ AFANDANGADO CON VARIACIONES,

Obra 5ª      Puesto Para Guitarra Por F. S.      Precio 2 rrº

TEMA

1ª Var.

2ª Var.

Se hallará en el Almacén de Música de los Sres. Nonó y Audit, Calle de la Luna Número 13.

1797

Observamos que en las dos versiones sobre la obra de Félix Máximo López se respeta el tema original, pero que en ambos casos se modifica la tonalidad. En la versión para piano también se modifica el acompañamiento y las variaciones para la guitarra tienen incluso partes de nueva creación. La versión anónima para piano presenta una escritura simplificada y menos desarrollada que la de Félix Máximo López. Constatamos por lo tanto la modificación de parámetros musicales como la tímbrica, la textura o la tonalidad.

Alguna de las finalidades generalizadas de la modificación de las copias a principios del siglo XIX fue la de facilitar el nivel técnico de la composición para que pudiera ser interpretada por el público aficionado y el arreglarla para los instrumentos más difundidos de la época, que fueron el piano y la guitarra, solos o con acompañamiento vocal. Tenemos constancia de esta práctica a través de las fuentes musicales y de numerosos anuncios en la prensa similares al siguiente: “En la librería de Matute, calle



de Carretas, se copian toda especie de papeles de música, se transportan las piezas de canto a tonos más bajos o altos a voluntad del interesado, se arreglan para piano o guitarra las que están en la partitura, se acomodan para guitarra las arias dispuestas para piano o a la inversa, se hacen acompañamientos para las canciones sueltas, y por último cualquier otra especie de trabajos en este género, todo con la mayor perfección, y al precio más moderado”<sup>206</sup>.

Sin embargo, esta situación no dejaba de preocupar a los profesionales que dependían de este negocio, alguno de los cuales se procuró tácticas para proteger sus partituras manuscritas, aunque finalmente no le sirviera de mucho: “Generalmente se halla en esta librería [de Arribas, calle de las Carretas] un completo surtido de obras de música, así extranjeras como nacionales y todas las piezas y obras llevarán sus portadas grabadas finas y firmadas para evitar falsificaciones. Además se admite para copiar todo género de obras a precio cada pliego de 8 rs. para piano y guitarra y a 6 todo lo demás”<sup>207</sup>.

Los inconvenientes derivados de esta práctica son varios y no hay que restarles importancia. Hoy en día dificultan al investigador el conocimiento de la obra original y de su verdadera autoría, que solamente es posible mediante el cotejo del original, en el caso de que éste exista. Si bien no hay que olvidar, que gracias a este proceso se favoreció la internacionalización del repertorio distribuido tanto en España como en el resto de Europa que de otra manera hubiera resultado incosteable, por los elevados precios de adquisición que tenían las partituras impresas.

#### **4.1. Los copistas de música**

Los copistas eran las personas que se dedicaban a transcribir los escritos ajenos. Estos profesionales eran muy demandados y, como ya hemos visto, no era imprescindible que tuvieran conocimientos musicales muy específicos, pues los trabajos eran supervisados por compositores en caso de que fuese necesario.

Una vez comenzado el siglo XIX, el oficio de copista estaba todavía sujeto a las costumbres gremiales imperantes en España durante esa época. Según ellas, los copistas con conocimientos musicales que hubieran ejercido una serie de años como escribientes

---

<sup>206</sup> DM, 17.6.1823.

<sup>207</sup> DM, 24.2.1807.

tendrían un *status* equivalente al de la maestría<sup>208</sup>, y los escribientes serían oficiales en vías de adquirirla.

Una vez capacitado para llevar a cabo su profesión, el copista solía ponerse al servicio de una librería, casa noble o Casa Real. Las librerías los contrataban para la realización de copias por encargo generalmente de forma puntual<sup>209</sup>. No ocurría así en las casas de la aristocracia y en la Casa Real, quienes disponían de una o varias plazas titulares para el desempeño de esta actividad. Judith Ortega da a conocer a través de documentos contractuales los nombres de los copistas que trabajaron para la Real Cámara y Real Capilla de Carlos IV durante los últimos años del siglo XVIII: Mateo Barrero y Francisco Mencía, que fueron posteriormente sustituidos por Antonio Lázaro Moreno y José Vallejo. En el caso de que el grueso del trabajo fuera elevado eran los mismos copistas de la corte los que requerían servicios adicionales de un escribiente<sup>210</sup>. También Fernández-Cortés facilita información sobre los copistas que trabajaron para la casa de Osuna y Benavente durante los últimos años del siglo XVIII y primeros del siguiente<sup>211</sup>. La realidad es que falta mucha información sobre estos profesionales, sobre todo referente a los que realizaron trabajos para las librerías y almacenes de música, pues siguiendo la costumbre de la época, permanecieron en el anonimato.

El trabajo de estos profesionales precisaba una extremada sutileza debido a los recursos materiales de los que disponían para su realización. La caligrafía musical se efectuaba a plumilla y los posibles errores se corregían con cuchillas, procurando no deteriorar mucho el papel. Las plicas de las notas y otras líneas como las divisorias del compás se solían realizar con reglas. Por la similitud y regularidad que presentan algunos de los signos musicales de ciertos manuscritos entre ellos, no descartamos que se utilizasen tipos móviles (como por ejemplo de las claves o de las alteraciones) para, una vez humedecidos en la tinta, ser plasmados en el papel.

---

<sup>208</sup> Una vez acabado el periodo de aprendizaje, el patrón lo certificaba ante el notario en una *Declaración de Maestro* para que el oficial, a la hora presentarse al examen de maestría, lo presentase como garantía de experiencia y aprendizaje (MORAL RONCAL, Antonio Manuel, *Gremios e Ilustración en Madrid (1775-1836)*, Madrid: Actas, 1998, p. 139).

<sup>209</sup> Una de las muchas librerías y almacenes de música que ofrecen servicios de copistería por encargo es el almacén de música de Lodre, ubicado en la carrera de San Gerónimo nº 23 de Madrid (se puede ver Cap. I, Fig.6).

<sup>210</sup> ORTEGA, Judith, *La música en la Corte...* (2010), p.175.

<sup>211</sup> FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo, *La música en las casas de Osuna y Benavente (1733-1882)*, Madrid: RdeM, 2007.

Con el transcurso del primer tercio del siglo XIX las leyes gremiales se fueron flexibilizando<sup>212</sup>, y aunque la demanda del manuscrito disminuyó, todavía existieron profesionales comprometidos con el desempeño de este oficio. En el siguiente anuncio de 1823 se puede observar el caso particular de un escribiente que prestaba sus servicios para realizar copias de música sin haber adquirido todavía el grado de maestría, es decir siendo un oficial, que además alegaba tener cierta instrucción al piano: “Don Roque Sacristán, maestro de primeras letras, aprobado por el supremo Consejo de Castilla; y de forte-piano, instruido en el manejo de papeles por la práctica desde el año 97, y de escribiente, tres años de un oficial de la Secretaría de Estado, copia obras de música y afina fortes pianos; cualquier persona que quiera valerse de él para el desempeño de todo lo dicho, se servirá acudir a la calle de Tudescos, número 24, quarto 2º, propio del presbítero D. Tomás López”<sup>213</sup>.

#### **4.2. La difusión del manuscrito musical**

La copia estaba presente en todos los ámbitos musicales europeos de principios de siglo. Se copiaban papeles de música para su uso como material didáctico. El *Quaderno de Sonatas para el uso de Antonio Navarro*<sup>214</sup> contiene en la última hoja la aclaración de que es “para el uso de Don Antoñito Navarro, colegial Leandro” y que “su maestro Don Indalecio Soriano y Fuertes comenzó a copiarlo el día 24 de septiembre y lo concluyó el día 22 de octubre de 1818”. Las obras que incluye son un *Minueto* de Haydn, un *Vals* de Mozart, otro de Sor y *Sonatas* manuscritas de José Lidón, Vocarini, Basilio Sessé, Joaquín Sánchez y Scarlatti, copias que una vez facilitadas por su maestro, debían acompañar al discípulo en su aprendizaje del instrumento.

La copia manuscrita de obras impresas también prosperó en el ámbito religioso, en el que se copiaban las partituras no sólo para la obtención de los papeles necesarios para el coro y para los instrumentistas, sino también como recurso habitual para el aprendizaje de la armonía y de la composición. Gracias a esta práctica se podía disponer de la música de moda en ese momento. En el caso de los organistas, se puede hacer un seguimiento detallado del repertorio que manejaban pues, según Alfonso de Vicente, el

---

<sup>212</sup> Con la restauración fernandina se revisó la normativa gremial para adaptarla a las nuevas necesidades sociales y económicas (MORAL RONCAL, Antonio Manuel; *Gremios e Ilustración en Madrid...* (1998), pp. 272-289).

<sup>213</sup> DM, 27.11.1823.

<sup>214</sup> RCSMM, Roda Leg. 35/504



legado musical era de su propiedad y como tal se transmitía con la sucesión del puesto. Por esta razón, el legado solía conservarse bajo la autoría del último titular de la plaza. En el caso de la catedral de Ávila, las obras más numerosas para tecla de finales del siglo XVIII y de principios del XIX son copias realizadas a mano y abarcan obras de autores del clasicismo europeo en boga a principios del siglo XIX, como Pleyel, Haydn, Clementi, Mozart, Herz, Beethoven y Dussek. Son de fechas que, según de Vicente, deben ser muy próximas a su edición<sup>215</sup>.

El fondo musical de las Claras procedente de Sevilla contiene obras para piano de principios del siglo XIX esencialmente manuscritas<sup>216</sup>, y también de autores del clasicismo europeo entonces en boga como Haydn, Pleyel, y Mozart, entre otros.

La copia manuscrita tuvo especial importancia en el ámbito aristocrático, en el que el consumo musical era generalmente elevado. La misma casa noble era la que mandaba realizar las copias necesarias a músicos contratados para la ocasión con el fin de que elaborasen las *partichelas* utilizadas por los instrumentistas de su orquesta, copiasen las partituras necesarias para el aprendizaje del instrumento o para disponer de repertorio a la moda, siempre aprovechando el hecho de que la partitura manuscrita resultaba más económica que la impresa. De esta manera sólo necesitaban adquirir e importar un ejemplar de cada edición del que se extraería la copia. Existen documentos contractuales que testifican la actividad prolongada de músicos a tales efectos<sup>217</sup>.

No cabe duda de que la copia invadió todos los espacios musicales y así ocurrió también en el teatro. Los intérpretes encargados de acompañar las obras escénicas realizaron reducciones o transcripciones manuscritas de éstas para su propio uso. Ejemplos de ello son la *Jota aragonesa cantada en el teatro del Príncipe en la Pata de cabra para forte piano*<sup>218</sup>, los *Boleros que se bailan en los teatros de la Corte*<sup>219</sup>, las *Seguidillas*

---

<sup>215</sup> VICENTE, Alfonso de, *Los organistas de la catedral de Ávila y su archivo musical*, Madrid: AEDOM, 2002, p.25

<sup>216</sup> Bordas, Cristina; DOMÍNGUEZ, José María; GUTIÉRREZ, J. A. (catalogación), *Fondo de las Claras de Sevilla* (inédito), Biblioteca de Geografía e Historia de la UCM, 2009.

<sup>217</sup> Judith Ortega atribuye a la casa de Osuna el pago ocho reales a Nicolás de San Andrés por la copia de cada uno de los 58 pliegos en 1754 y un año después se pagó un real por copiar cada pliego de la serenata *Yndimión y Diana* y unos seis reales por la encuadernación de cada libro (ORTEGA, Judith; “El mecenazgo musical de la casa de Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII: el entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid”, *Revista de Musicología*, vol. XXVII, nº 2, 2004, pp. 688 y ss). Para más información al respecto se puede consultar también FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo, *La música en las casas de Osuna y Benavente (1733-1882)*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007.

<sup>218</sup> BNE, M.REINA/2

<sup>219</sup> BNE, Mp/4602/26(1)

*manchegas del Teatro del Príncipe*<sup>220</sup> o las *Manchegas del Teatro de la Cruz*<sup>221</sup>. Éstos son solamente alguno de los numerosos ejemplos que existen. Las reducciones se anunciaron en la prensa para su venta y tuvieron una gran difusión: “Se hallarán [en la librería de Arribas, calle de las Carretas] todas las canciones, polacas, arias, cavatinas, rondos, sinfonías de todas las operetas representadas en los coliseos de esta corte, puestas para tocar y cantar al forte-piano o guitarra, copiadas todas de la más brillante nota y letra y sin erratas”<sup>222</sup>.

En otras ocasiones, músicos aficionados copiaron sus propias composiciones para tenerlas reunidas en un cuaderno. Estas partituras manuscritas no incorporan a la portada más asientos que el título y el autor o la autora de la obra, como es el caso en el siguiente ejemplo, correspondiente a un cuaderno de bailes para piano elaborado por María del Carmen Hurtado y Torres en 1802, del que añadimos a continuación la portada:



Fig. 15. *Ensayos Músicos para Piano Forte*, María del Carmen Hurtado y Torres, 1802.

Aunque el contenido fuese manuscrito, la portada solía ser estampada. En este caso, la propietaria recurrió a una orla sencilla de tendencia femenina que imita un collar, buscando sin duda el ajustar el coste del trabajo de estampación.

<sup>220</sup> BNE, Mp/4601/6

<sup>221</sup> BNE, Mp/4602/25

<sup>222</sup> DM, 11.2.1803.

### 4.3. Los precios de venta de los manuscritos

El precio de las copias, anunciadas por los libreros en los periódicos a principios de siglo, variaba en función del contenido y de la calidad del papel. Si la obra era para guitarra o piano a solo, su coste era de aproximadamente diez reales los cuatro pliegos y en general era más elevado que el de las copias de música para canto con acompañamiento de guitarra, piano u otros instrumentos, cuyo precio era de unos ocho reales los cuatro pliegos. De ello dejan constancia anuncios como el siguiente: “En la tienda de papel rayado y música de la Carrera de S. Jerónimo, frente a la Soledad, se copia música a los precios siguientes: el pliego de 4 hojas de música para guitarra y piano a 10 rs; id. para cantar a la guitarra y piano a 8 rs; id. vocal e instrumental al mismo precio”<sup>223</sup> y los asientos de las partituras. El significativo incremento del precio un 20% en las piezas destinadas a la guitarra o al piano en el anuncio anterior y en otros anuncios de la época, así como en las portadas de las partituras, nos indica que estos instrumentos tenían una elevada demanda, razón por la cual, muchas piezas de la época estaban disponibles en ambas versiones.

Si se trataba de trabajos especiales, el precio podía subir hasta el doble, como sucede con el tratado de Francisco I. Solano, traducido y comentado por Juan Pedro Almeida, en cuyo caso, al no ser papeles sueltos, había que añadir al precio un suplemento derivado de la encuadernación:

Examen instructivo sobre la música multiforme, métrica y rithmica [*sic*], en el cual por preguntas y respuestas, se da razón de muchas cosas necesarias para el contrapunto y la composición de sus términos privativos, reglas y preceptos, según la mejor práctica y verdadera teórica: escrito en portugués por don Francisco Ignacio Solano: traducido al castellano y anotado con largas y curiosas notas, por don Juan Pedro Almeida y Motta, maestro de rudimentos músicos del colegio de niños de la real capilla de S.M.C., véndese en la librería de Collado, calle de la Montera y en la de González, calle de la Luna; á 15 rs., en rústica y 20 en pasta<sup>224</sup>.

Como la demanda era elevada y el negocio lucrativo podía darse el caso, de que fueran los propios compositores los que asumiendo los riesgos inherentes a la actividad, se encargaran de costear los trabajos de copistería de sus obras o de otras piezas contemporáneas pertenecientes a otros autores. Algunos de estos trabajos manuscritos conservan todavía el precio en la portada, indicio inequívoco de su comercialización.

---

<sup>223</sup> DM, 27.8.1806.

<sup>224</sup> *Gazetín de Avisos Diarios* de los días 2 y 4 de agosto de 1820.

Tenemos noticia del caso concreto de la librería de Arribas, en el que el librero desembolsaba una pequeña suma al cliente como señal de haber recibido las obras para su copia y al término del trabajo le devolvía la señal y le entregaba las copias cobrándole el dinero correspondiente: “Se dará a cada sujeto que lleva sus obras a copiar a dicha librería [librería de Arribas] una señal para mayor seguridad y satisfacción de los interesados y ésta la entregarán en el acto de recibir sus obras y copias”<sup>225</sup>. Una vez suministradas las obras, el librero resolvía las posibles quejas que los errores involuntarios del copista pudieran haber ocasionado y garantizaba su reposición.

## **5. UN CASO DE ESTUDIO, LOS CUADERNOS MANUSCRITOS PARA PIANO DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX EN LA BNE**

En la Biblioteca Nacional de España se conservan nueve cuadernos inéditos de música manuscrita para piano con las signaturas -M/2232, M/2233, M/2234, M/2235, M/2236, M/2237, M/2238, M/2239, M/2240-, que hasta ahora habían pasado desapercibidos. Al tratarse de una fuente única y excepcional que, como más abajo veremos, podría estar relacionada con la Casa Real, no puede considerarse representativa para la deducción de ideas generales de la música que se interpretaba en Madrid, pero debido a la diversidad y abundancia de su contenido es objeto de estudio en este capítulo por constituir un legado documental de gran importancia para ampliar el conocimiento que se tenía de las características de los manuscritos, del repertorio para tecla de principios del siglo XIX, y de la evolución del lenguaje musical, que en un principio no es específico para el piano, pero que con la progresión de los volúmenes se idiomatiza hasta hacerse un lenguaje propio del instrumento.

José Subirá e Higinio Anglés registran en el *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de España*<sup>226</sup> uno de estos cuadernos, el que tiene la signatura -M/2232- y la hacen corresponder con la signatura -LVI/3- de la Real Biblioteca<sup>227</sup>. Aunque el resto de volúmenes no estén inventariados en dicho catálogo, contienen igualmente en la

---

<sup>225</sup> DM, 24.2.1807.

<sup>226</sup> ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Barcelona: CSIC, 1951.

<sup>227</sup> En lo sucesivo RB. La Real Biblioteca fue establecida por Felipe V en el año 1712 y más de un siglo después se entregó por Real decreto del 25.11.1836 al Ministerio de la Gobernación del Reino, convirtiéndose en la actual Biblioteca Nacional (LÓPEZ VALDEMORO Y DE QUESADA, Juan Gualberto, Conde de las Navas, *Catálogo de la Real Biblioteca*, Madrid, 1910, prólogo).

primera hoja un asiento con la misma signatura de la RB (LVI/3), por lo que no hay duda de que proceden del mismo fondo.

La colección completa consta de diecinueve volúmenes, pero en este estudio centramos la atención en los que contienen repertorio pianístico a solo, que se corresponden con el tomo segundo al décimo inclusive. El contenido completo de estos nueve volúmenes puede consultarse en el Apéndice nº 2. Los otros diez cuadernos no seleccionados contienen piezas vocales con acompañamiento de piano en el tomo 1º, dúos de violín en los tomos 11º y 12º, repertorio de canto y acompañamiento de orquesta en los tomos 13º al 16º, *cantadas* en castellano en el tomo 17º, piezas orquestales derivadas de la ópera en el tomo 18º y piezas para salterio en el tomo 19º.

Estos cuadernos contienen música de compositores españoles como Fernando Sor, Manuel Blasco de Nebra, Blas de Laserna, Manuel García o Benito Pérez, así como de compositores centroeuropeos entonces en boga como Pleyel, Haydn, Mozart o Clementi, de los que damos detalle más abajo en una tabla. Los géneros pianísticos trasladados a estos manuscritos están dentro de las líneas generales del repertorio para tecla de principios del siglo XIX europeo y la mayoría de las obras para piano contenidas en ellos están sometidas a las tendencias evolutivas del lenguaje pianístico imperantes a principios de siglo en Europa. Con ello se testifica el conocimiento que se tenía, en este caso posiblemente en el entorno de la Casa Real, de una parte de la literatura para piano que recorría el resto de Europa.

A pesar de que no sabemos con certeza el autor de los cuadernos<sup>228</sup>, el destinatario, ni la fecha de realización, a lo largo de este apartado iremos exponiendo determinadas conjeturas que son el resultado de un estudio científico afianzado por el cotejo con otras fuentes como las citadas por Lothar Siemens<sup>229</sup>. Se trata de una colección de piezas manuscritas para piano compuestas por Pedro Anselmo Marchal en torno a 1800 para el entonces discípulo suyo de clave y piano, el Príncipe de Asturias y posterior rey Fernando VII<sup>230</sup>, cuyo contenido<sup>231</sup>, formato y encuadernación son similares. Existen

---

<sup>228</sup> Agradezco a José Carlos Gosálvez la sugerencia de relacionar estos cuadernos con el músico Pedro Anselmo Marchal.

<sup>229</sup> SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar “Pedro Anselmo Marchal en Madrid (1795-1812) y sus Obras de Tecla dedicadas al Príncipe de Asturias, su Discípulo”, en Mª Fernanda Cidrais, Manuel Morais, Rui Vieira (eds.), *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música de la Fundación Gulbenkian, 1992, pp. 535-543.

<sup>230</sup> La primera referencia sobre la contratación de Pedro Anselmo Marchal en 1800 como maestro de clave del Príncipe de Asturias y de los Infantes Carlos María y Francisco de Paula, y el ejercicio de este puesto al menos hasta la Guerra de la Independencia, la ha aportado Luis Robledo en: “La música en la

otras coincidencias que nos aportan claridad acerca de la autoría de las piezas, como son el paralelismo existente entre la actividad editorial desarrollada por Marchal en Lisboa antes de su establecimiento en Madrid, en la que había publicado una colección musical periódica titulada *Jornal de modinhas com acompanhamento de cravo [clave] pelos milhores autores*<sup>232</sup> y el título de una de las piezas contenida en el Tomo 8º de la colección que nos ocupa, *Variaciones sobre el tema de una Modinha Portuguesa*, que aunque no coincide musicalmente con los temas contenidos en el *Jornal de modinhas* de Marchal, viene a ser un género de origen portugués escaso en otras fuentes españolas de la época<sup>233</sup> y que podría estar relacionado con la estancia de Marchal en Lisboa.

Existen además otras coincidencias entre el repertorio de los cuadernos objeto de este estudio y el de la colección para piano de Pedro Anselmo Marchal, ya que piezas como *La Obertura del joven Enrique o la Caza de Méhul* (Tomo 4º), *El Marinerito y variaciones* (Tomo 4º), *La Batalla de Marengo*<sup>234</sup> (Tomo 4º) o *El Minueto* de Pleyel (Tomo 3º) están contenidas en ambas fuentes. Otros aspectos que las relacionan se tratarán a lo largo de este estudio.

---

corte de José I”, *Anuario musical*, (1991), nº 46, pp. 209 y 213. Para la biografía de Pedro Anselmo Marchal se puede ver: ORTEGA, Judith, *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*, Tesis doctoral, Madrid: UCM, 2010. VIEIRA, Ernesto, *Diccionario biográfico de músicos portugueses*, Lisboa: Lambertini, 1900, vol. 2; KASTNER, Santiago, “A arpa em Portugal”, *Boletim de Associação Portuguesa de Educação Musical*, Lisboa: APEM 42/43 (Julio-Octubre 1984), pp. 12-16; SCHLAGER, Karlheinz, *Einzeldrucke vor 1800*, Bärenreiter: Kassel, 1975.

<sup>231</sup> Pedro Anselmo Marchal, *Maestro de su Alteza el Smo. Señor Príncipe de Asturias [Forte piano]: Divertimento para piano forte (Allegretto en Sol mayor). -- Divertimento para piano forte (Allegretto en La mayor). -- Walz y Paso doble para piano forte. -- Duetto a 4 manos para piano forte. -- El marinerito puesto para piano forte. -- Dos rondós para piano forte. -- Román y rondó puesto para piano forte. -- Menuetto de Pleyel de piano forte. -- Ouverture des deux meuniers par H. Rigel arragé pour le forte piano. -- Bataille de Jena du Roi de Prusse avec les français. -- Rondó de la Batalla de Marengo. -- Sinfonía Oriental. -- Obertura de la caza* (Biblioteca General de la Universidad de Las Palmas, Colección privada de Lothar Siemens, sig.: BIG/786/MARdiv). Todas las partituras procedentes de esta fuente que se aportan en esta publicación están conservadas en la citada colección privada de Lothar Siemens de la Universidad de Las Palmas.

<sup>232</sup> MARCHAL, Pedro Anselmo y MILCENT, Francisco Domingos, *Jornal de modinhas com acompanhamento de cravo [clave] pelos milhores autores*, Lisboa: Real Fábrica de Música - A. 2, n. 7 (1 de octubre 1793) - A. 5, n. 24 (15 de junio 1797) [BNL, CDU 784.3 (05)]. Para más información sobre las *Modinhas* y sobre ambos autores se puede consultar: ARAÚJO, Agostinho, “Alguns grabadores activos na edição de música”, en Luís Adão da Fonseca, Luís Carlos Amaral, María Fernanda Ferreira Santos (coords.), *Os reinos ibéricos na Idade Média, Livro de Homenagem, Professor Doutor Humberto Carlos Baquero Moreno*, 3 vol., Porto: Livraria Civilização Editora, pp. 1340-1342.

<sup>233</sup> Conocemos otras *modinhas* para voz con acompañamiento de piano: PALOMINO, José, *Modinhas*. (mss.), 1801 [BNE, M/2261] pero que tampoco coinciden musicalmente con la contenida en el tomo 8º.

<sup>234</sup> La batalla de Marengo tuvo lugar cerca de la ciudad de Alessandria, en el Piamonte, al noreste de Italia el 14 de junio de 1800, durante la guerra de la Segunda Coalición. Concluyó con la victoria francesa y con la retirada de las tropas austríacas de la mayor parte del territorio italiano.

Para establecer una fecha aproximada de los cuadernos anónimos hemos examinado datos relacionados con la estancia de Marchal en Madrid: sale de Lisboa hacia 1796<sup>235</sup>. En 1797 es contratado como organista de la Capilla Real<sup>236</sup> y, como ya hemos indicado, a partir de 1800 compagina dicha ocupación con la de maestro de clave del Príncipe de Asturias y los otros infantes. A finales de 1808, una vez asumido el reinado José I, figura dicho músico todavía en la plantilla de la Capilla Real como tercer organista<sup>237</sup>, pero en la reforma llevada a cabo en el último mes del año 1809 ya se había suprimido su plaza, reduciéndose el número de organistas a uno en la persona de Félix Máximo López<sup>238</sup>. Probablemente, Marchal había salido ese mismo año de España rumbo a París<sup>239</sup>, con lo cual, podríamos fechar los cuadernos entre 1800-1810.

### CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DE LOS CUADERNOS

Cada volumen contiene un número de hojas distinto: el tomo segundo consta de 172 páginas (algunas de ellas vacías), el tomo tercero 140, el cuarto 196, el quinto 248, el sexto 194, el séptimo 107, el octavo 95, el noveno 80, y el décimo 87. La calidad del papel es bueno: trapeado, grueso y sin marcas de agua. El formato es apaisado con las medidas básicas de los pliegos distribuidos a principios de siglo en España<sup>240</sup>: 21 x 30 cm. Las hojas están cosidas y encuadernadas con tapas duras adornadas con caracteres góticos. La parte externa está muy desgastada debido a su frecuente uso. Las líneas de los pentagramas han sido trazadas con estampilla en partitura para piano a dos pautados y están organizadas a razón de cinco sistemas dobles en cada cara. Se ha hecho uso de

---

<sup>235</sup> El compositor Marchal anuncia que va a ofrecer un “concierto público antes de partir a la corte de Madrid” (*Gaceta de Lisboa*, 9.11.1796).

<sup>236</sup> ORTEGA, Judith, *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV...* (2010), pp. 162-164. Sobre este particular ya ha escrito con anterioridad: ROBLEDO ESTAIRE, Luis, “La música en la corte de José I”, *Anuario Musical*, vol. 46 (1991), pp. 209, 213 y 218.

<sup>237</sup> “Músicos de la Real Capilla: Pedro Anselmo Marchal percibe 2300 rs.” (DM, 30.4.1809)

<sup>238</sup> La plaza de primer organista le había sido otorgada ya en 1805 a la edad de 63 años, (ROBLEDO ESTAIRE, Luis, “La música en la corte de José I”... (1991), pp. 209, 213 y 218).

<sup>239</sup> Tras algunos meses sin recibir su sueldo en 1809 Marchal deja España: “Marchal y Schneider, esposa han sido enviados al Escorial por orden del gobierno desde agosto hasta septiembre, sin haber cobrado un maravedís de su sueldo durante los últimos diez meses han hecho a su regreso a la capital solicitud de cobrar sus mesadas y no habiendo podido alcanzar nada suplican se sirva pasar orden al tesorero a fin de que se pague a los suplicantes por cámara [trabajo en la Real Cámara] el mes de marzo y por Capilla [trabajo en la Real Capilla] los de marzo y abril y mayo. Pedro A. Marchal (9.enero.1809)” (AGP, Personal, caja 12368, Exp.14). Creemos que a continuación Marchal acudió a París, donde probablemente estableció un comercio de música. Allí publicó en julio de 1820 un tratado para piano: *Nouveau traité sur les gammes, enchaînées par des modulations dans tous les modes majeurs et mineurs, avec des exercices préliminaires et progressifs pour le piano-forte*, Paris : marchands de musique et Lefilleul, 1820.

<sup>240</sup> Para más información se puede consultar: GALLOSO CARREIRA, Gonzalo, *Historia del papel en España*, Lugo: Diputación Provincial, 1994.

las hojas por ambas carillas, por lo que con frecuencia dejan traspasar la escritura musical del reverso, creando confusión en la lectura.

Los cuadernos están escritos en tinta negra que varía levemente hacia marrón o sepia de unas hojas a otras. La caligrafía y escritura musical es legible y no ha sufrido grandes modificaciones a lo largo de la colección, por lo que bien podría decirse que ha sido realizada por una misma mano. No se aportan datos sobre el copista ni tampoco se menciona ningún almacén o pertenencia de los cuadernos, por lo que creemos que no estuvieron destinados a transacciones comerciales sino a su uso privado, pues si hubiesen sido adquiridos por un almacén, probablemente llevarían su sello. En cada portada están anotados exclusivamente los títulos, que son sencillos y genéricos, prescinden de adornos, de otras explicaciones textuales o de prólogos en los que pudiera aparecer información sobre su autor o finalidad. Además, a menudo aparecen fragmentos tachados o corregidos sobre las partituras como los que añadimos a continuación, que de nuevo sugieren que los cuadernos fueron elaborados para uso personal:



Fig. 16. Cuaderno Manuscrito 1º, Tomo 2º, p. 9



Al comparar *La obertura del joven Enrique o la Caza* de Méhul que se encuentra en el Tomo 4º (Fig. 18) y *La obertura de la Caza* (Fig. 17) incluida en el cuaderno que Marchal le dedica a Fernando VII comprobamos que el contenido musical es el mismo, pero que hay diferencias en la caligrafía.

Se puede apreciar con toda claridad que ambos manuscritos no han sido realizados por la misma mano: el cuaderno dedicado por Marchal a Fernando VII (Fig. 17) podría haber sido transcrito por uno de los copistas que la Cámara regia contrataba para realizar este tipo de trabajos destinados al príncipe de Asturias<sup>241</sup> y la *La obertura del joven Enrique* (Fig. 18) perteneciente a colección de cuadernos manuscritos parece haber sido escrita por su compilador, hasta ahora desconocido.



Fig. 17. Méhul, *Obertura de La Caza*

<sup>241</sup> Judith Ortega da referencias sobre los nombres de los copistas de música que trabajaron para la Real Cámara y Real Capilla de Carlos IV durante los últimos años del siglo XVIII (ORTEGA, Judith, *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV...* (2010), p. 175).



Fig. 18. Méhul, *La obertura del joven Enrique o la Caza*

Cada cuaderno va acompañado de un orden numérico que aumenta progresivamente. A cada uno se le adjudica un número de tomo, pero llama la atención que no coincidan los números de ambos asientos en un mismo título: *Quaderno 1º, Música Manuscrita, Tomo 2º*. Esto es debido a que al primer tomo no le ha sido adjudicado un número de cuaderno<sup>242</sup>. A partir del tercer tomo se especifica en la portada que las piezas están destinadas al piano<sup>243</sup>: *Quaderno 2º, Música Manuscrita. Tomo 3º. Piezas para piano*.

<sup>242</sup> El contenido del primer tomo tampoco es de música para piano, sino que se trata de tiranas y seguidillas (con acompañamiento de piano). Los pliegos del papel que contiene son de tamaños diferentes entre sí y también de medidas distintas a los de los demás cuadernos. Es decir, por el contenido y por sus características físicas el primer cuaderno es diferente a los nueve cuadernos siguientes.

<sup>243</sup> Durante un periodo de tiempo que abarca el último tercio del siglo XVIII hasta aproximadamente 1820 coexistieron el clave, el órgano, el clavicordio y el piano. Los músicos interpretaban una gran parte de las obras indistintamente en cualquiera de estos instrumentos, que compartían una escritura musical generalizada. La música para piano no se segregó de los otros instrumentos de tecla hasta ya comenzado el siglo XIX. En las piezas de la primera década del siglo XIX que ya están dirigidas expresamente al piano, se aprecian elementos específicos propios del periodo de transición del clave al piano, en el que la escritura se idiomatiza manteniendo en general invariables las estructuras musicales de los géneros que se trasvasan. Al ofrecer el piano una amplia gama de intensidades, que el clave no podía proporcionar, la variedad de ornamentos en la melodía se reduce y los recursos de acentuación cambian. Por ejemplo, en el piano ya no es necesario cargar una nota con una apoyatura o mordente para resaltarla, sino que se recurre a una amplia gama de signos de acentuación para conseguir ese efecto. La textura se simplifica para otorgar preponderancia y claridad a la línea melódica, que suele aparecer acompañada de un bajo armónico. (Para más información se puede consultar también el Cap. II.3.). Sobre la evolución de los

Las escasas anotaciones textuales que contienen las partituras son además de los títulos, las referidas a las indicaciones de carácter o de *tempo*. No obstante, en alguna de las piezas, como en las batallas, se agregan apoyos literales que contribuyen a incrementar el realismo de la pieza, como por ejemplo la *Batalla de Marengo*, en la que se puede leer: “Se expresarán los cañonazos con esta señal [círculo con una cruz dentro] extendiendo el brazo derecho desde el codo y las manos por sus palmas sobre las tres octavas más bajas para hacer sonar indistintamente todas sus teclas y se sostendrá este apoyo hasta que las vibraciones estén casi extinguidas”<sup>244</sup>.

### CARACTERÍSTICAS DE LOS PIANOS A LOS QUE ESTÁ DESTINADO EL REPERTORIO

Un factor relevante para el conocimiento de la fecha de composición de una obra es el estudio de la extensión del teclado al que está destinada. Carew afirma que no es usual encontrar en Europa teclados de una extensión de seis octavas hasta aproximadamente 1808<sup>245</sup> y si tomamos como referencia alguna de las obras didácticas para piano difundidas en España a principios de siglo, podemos comprobar que Muzio Clementi (1811)<sup>246</sup> presenta en su método una extensión de cinco octavas: Fa<sup>1</sup> – fa<sup>3</sup>, José Nonó (1821)<sup>247</sup> de cinco octavas y media: Fa<sup>1</sup> – Do<sup>4</sup>, y Sobejano y Ayala (1826)<sup>248</sup> de seis octavas, teniendo siempre en cuenta, que estos métodos estaban destinados a los “pianos cuadrados o de mesa”, como los clasificaba Clementi<sup>249</sup> que eran los usados por los aficionados. En el cuaderno manuscrito realizado por Marchal la extensión a la que se limitan las piezas en él contenidas es igualmente de cinco octavas (Fa<sup>1</sup>– fa<sup>3</sup>)<sup>250</sup> y coincide con la del instrumento utilizado por el Príncipe de Asturias en su cámara para recibir las clases de piano. Es la misma extensión que se utiliza en el repertorio de los nueve cuadernos para piano objeto de este estudio. Por lo tanto se podría decir que la

---

instrumentos de tecla entre 1770 y 1820 se pueden consultar también: BORDAS, Cristina, “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”, en Malcom Boyd; Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid: Cambridge University Press, 2000.

<sup>244</sup> *Batalla de Marengo, Música manuscrita, Tomo 4º, piezas para piano* [BNE, M/2234].

<sup>245</sup> CAREW, Derek, *The Mechanical Muse: The Piano, Pianism, and Piano Music, c. 1760-1850*, Burlington: Ashgate, 2007, p. 20.

<sup>246</sup> CLEMENTI, Muzio, *Introducción a el arte de tocar el Piano Forte*, Sexta ed. dedicada a la Nación Española por el autor M. Clementi, Londres: Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, 1811.

<sup>247</sup> NONÓ, José, *Método de piano conforme al último que se sigue en París, arreglado por D. José Nonó, director del Conservatorio de Música de esta Corte*, Madrid: Imprenta de Aguado y Compañía, 1821 (grabador Bartolomé Wirmbs).

<sup>248</sup> SOBEJANO Y AYALA, José, *El Adam español, método para piano*, Madrid: Bartolomé Wirmbs, librería de Hermoso, calle Mayor frente a las Cobachuelas, 1826, p. 4.

<sup>249</sup> CLEMENTI, Muzio, *Introducción...* 1811, p. 2.

<sup>250</sup> Se puede obtener más información sobre la extensión de los teclados en el Cap. II, p. 213 y ss.

extensión del teclado correspondiente a las partituras que analizamos es la de un piano de mesa anterior a 1810.

Por otro lado, en cuanto a las posibilidades tímbricas del instrumento, en un *Wals* de la colección (Tomo 2º, nº 123) se puede leer encima de la segunda frase correspondiente a la melodía: “Harp Solo. 8va. Alto”, que se refiere al arpa y a su tesitura. Es poco frecuente en las partituras para piano de esta época encontrar indicaciones para el registro de arpa, aunque se utilizase en los pianos que contaban con esta posibilidad<sup>251</sup>. Conviene recordar que en 1786 Francisco Flórez anuncia a la venta un *Forte Piano* con pedales que accionan registros, entre los que se encuentra el de “una harpa suprimida”<sup>252</sup>, pero no tenemos conocimiento de que los pianos utilizados en la Casa Real durante la primera década del siglo XIX tuvieran este dispositivo. Considerando la noticia que da Judith Ortega de que María Teresa Schneider, esposa de Marchal, era arpista y de que existen testimonios de sus actuaciones conjuntas<sup>253</sup>, esta pieza podría haber sido copiada para su interpretación con ambos instrumentos en la cámara palaciega. Las indicaciones de pedal en los cuadernos que nos ocupan son más bien escasas, lo cual no quiere decir que no se empleasen. Rowland reconoce que los intérpretes de las tres últimas décadas del siglo XVIII y primera del XIX manejaban el pedal en los pasajes extensos con criterio propio, pues los compositores no solían marcar todavía las indicaciones en la partitura y no existían normas establecidas para su utilización<sup>254</sup>. Como se puede apreciar en la Fig.19 correspondiente a la *Polonaise favorite* de Daniel Steibelt contenida en uno de los cuadernos (Tomo 2º, nº 44) figuran asientos de pedal.

---

<sup>251</sup> Harding ofrece una relación de las patentes de los diferentes registros entre 1801-1851. Entre ellos, los anteriores a 1830 son: *Swell Pedal*, Bemetzreider, R. Scott, J. Scott y A. Scott, 1801; *Piano*, Sébastien Érard, 1808; *Harp*, Sébastien Érard, 1808; *Buff Pedal*, Robert Wornum, 1811; *Polychorda*, Érard Frères, 1812; *Harmonic Swell*, F. W. Collard, 1821; *Pizzicato Pedal*, Robert Wornum, 1826; *Sordino*, Sébastien Érard, 1827; (HARDING, Rosamond, *The piano-forte. Its history traced to the great exhibition of 1851*, Southampton: Heckscher & co., 1978, pp. 124, 147-150).

<sup>252</sup> *Gaceta de Madrid*, 16 de mayo de 1786. Esta noticia ya ha sido citada por Cristina Bordas en: BORDAS, Cristina, “Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández”, *Revista de Musicología*, vol. XI, nº 3 (1988), p. 843.

<sup>253</sup> Judith Ortega notifica que María Teresa se incorporó al servicio de la música de cámara de Carlos IV el 9 de mayo de 1796 junto a su esposo y que el *Diario de Madrid* (23 de febrero de 1796, nº 54, p. 216) anunciaba un concierto conjunto de ambos intérpretes a su llegada a la Corte. En la primera parte, además de otras obras, Marchal interpretaba un concierto de fortepiano de su autoría y un dúo de arpa y fortepiano junto a su mujer. En la segunda parte, otro concierto suyo de fortepiano y otro dúo de arpa y fortepiano con su esposa (ORTEGA, Judith, *La música en la Corte...* 2010, pp. 162-163).

<sup>254</sup> ROWLAND, David, “Early Pianoforte Pedalling: The Evidence of the Earliest Printed Markings”, *Early Music* vol. XIII, nº 1 (1985), pp. 6 y 9. Para más información sobre el uso de los pedales se puede consultar Cap. II, p. 245 y ss.



Fig. 19. Daniel Steibelt, *Polonaise favorite*<sup>255</sup>

En esta pieza no se detalla el tipo de dispositivo al que se refiere el autor, solo se anticipan las instrucciones referentes a los signos empleados: *Signé pour metre la pedalle*, *Signé pour ôter la pedalle*, pero teniendo en cuenta las prácticas interpretativas de la época se pueden hacer corresponder las indicaciones con el pedal de resonancia<sup>256</sup>. El pedal que indica Steibelt en esta polonesa está destinado a resaltar un motivo específico de la melodía en los compases 10-12 y 15-16.

Rowland sostiene que esta técnica interpretativa de usar el pedal de resonancia en los fragmentos en los que aparecía el tema era usual a principios del siglo XIX<sup>257</sup>, y

<sup>255</sup> En: *Música manuscrita*, Tomo 2º [ca.1805] [BNE, M/2232].

<sup>256</sup> Durante los primeros años del siglo XIX los fabricantes de pianos o “pianistas” españoles, al igual que los del resto de Europa, mostraron preferencia por la diversificación de los registros, pero con el transcurso de la primera década del siglo tendieron a reducirlos para organizar mejor el resultado tímbrico y las capacidades dinámicas del instrumento. Los modelos ingleses fabricados en España solían incluir dos pedales: el *Fuerte* para levantar los apagadores, y el denominado *Piano*, *Celeste* u otras indicaciones específicas, que presionaba contra las cuerdas un listón recubierto de tela para conseguir un sonido más suave (BORDAS, Cristina, “Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández”, *Revista de Musicología*, vol. XI, nº 3 (1988), pp. 821-829).

<sup>257</sup> ROWLAND, David, “Early Pianoforte Pedalling...” (1985), p. 6. Carew sostiene que estos signos que Steibelt indica en la polonesa son usuales en las obras que el músico realiza en torno a 1798, año en el

reaparece en otras piezas del autor como en el *Ayre Español* arreglado como rondó por Steibelt para el método de Clementi<sup>258</sup>. En la mayoría de las piezas incorporadas a los cuadernos manuscritos que analizamos se prescinde de indicaciones de pedal y en el caso de que se utilicen, su señalización y manejo se corresponde con las prácticas interpretativas de la primera década del siglo XIX.

### CONTENIDO DE LOS CUADERNOS

Para un mejor estudio del contenido de los nueve cuadernos manuscritos, lo hemos clasificado en dos apartados: obras con autoría y obras sin indicación del autor<sup>259</sup>:

<b>Tomo 2º, Obras con autoría</b>	<b>Tomo 2º, Obras sin indicación del autor</b>
2 Minuetos de Sor <i>Alemanda con var. de Moreti</i> 2 Polacas de Mn. Herman. <i>Minuet de Mm. Elerman</i>	9 Alemandas <i>Baile de la comedia</i> 3 Boleras <i>Boleras de la Comedia</i> <i>Boleras manchegas</i> <i>Coplas</i> 6 Contradanzas francesas <i>Contradanza La Gravina</i> <i>Contradanza La Alava</i> 13 Contradanzas inglesas <i>Contradanza inglesa La solana</i> <i>Contradanza de las mascararas</i> <i>Contradanza de la Reyna Dña. María Isabel</i> <i>El Charandel</i> <i>Fandango alegre</i> <i>Fandango con diferencias</i> 2 Gavotas <i>La gaita gallega</i> <i>La cachucha</i> <i>La Pia</i> <i>La Gaditana</i> 22 Minuetos <i>Minuet Rondo</i> 3 Minuetos afandangados <i>Minuet de la Veneciana</i> <i>Minuet de la niña</i> <i>Minuet de la Reyna</i> 2 Minuetos con variaciones <i>Minuet de la muerte de Robespierre</i> <i>Minuet de Mazarredo</i> <i>Pastorela</i> <i>Rigodon</i> <i>Tirana del bombo de Cádiz</i>

---

que publica su *Piano Concerto* op. 33, en el cual informa que a partir de entonces usará estas indicaciones (CAREW, Derek, *The Mechanical Muse...* 2007, p. 91).

<sup>258</sup> CLEMENTI, Muzio, *Introducción...* 1811.

<sup>259</sup> En todos los títulos de las obras que figuran clasificados en esta tabla se han mantenido los asientos originales. En el Apéndice nº 2 se pueden ver las piezas numeradas tal y como aparecen en cada cuaderno.

	48 Walses <i>Wals de las Delicias</i> <i>Wals de Codina</i> <i>Wals de Cantabria</i> <i>Wals de las contestaciones</i> <i>Wals de la Selva: el Pastor y la Pastora</i> <i>Wals gaditano</i> <i>Wals de Lord Welington</i> 2 Zorcicos Zapateado
<b>Tomo 3º, Obras con autoría</b>	<b>Tomo 3º, Obras sin indicación del autor</b>
<i>Rondo. Alegro</i> de Pleyel <i>Rondo. Andante</i> de Haydn. <i>Tema con var.</i> por Salvatore, 8 <i>variaciones virtuosísticas</i> . <i>Tema con var</i> por Griley. <i>Sonata</i> de Pleyel <i>Rondo. Alegro. Adagio</i> de Pleyel. <i>Rondo</i> de Pleyel <i>Adagio de la Sonata 3ª. Obra 17</i> de Haydn. <i>Rondo</i> de Haydn. <i>Rondo favorito</i> de Pleyel. <i>Canción de la ópera el Califa de Bagdad</i> de Boieldieu. <i>Canzoneta</i> de Moreti <i>Alegro, Canzoneta de la ópera Quien porfía mucho alcanza</i> [de Manuel García] <i>Alegreto. Cavatina de la ópera La Isabela</i> , [de Blas de Laserna]. <i>Marcha de Palafon, Moderato</i> . <i>Obertura de la ópera Lodoiska</i> de Kreutzer. <i>Marcha militar nacional</i> por Benito Pérez. <i>Marcha La Marsellesa</i> de Rouget.	<i>Adagio</i> 3 <i>Allegros</i> 3 <i>Allegretto</i> <i>Alegreto. Alerta muchachas</i> . <i>Andante</i> <i>Andante moderato</i> <i>Andante de los presos</i> 2 <i>Andantinos</i> <i>Andantino gracioso</i> <i>Adagio</i> <i>Minuet</i> 2 <i>Largos</i> <i>Marcha</i> <i>Marcha. Alegro</i> . <i>Marcha Nacional Andante</i> . <i>Marcha de Fernando 7º</i> . <i>Marcha. A las armas corred, españoles</i> . <i>Marcha de los clamores de la patria</i> . <i>Marcha nacional</i> . <i>Romance</i> 3 <i>Rondos</i> <i>Rondo. Allegreto</i> <i>Rondó. Allegro assai</i> <i>Rondo al pecho enamorado</i> <i>Sonata</i> <i>Tema con 7 variaciones</i> <i>Tema con 5 variaciones</i> <i>Trio</i> <i>Aria de los presos</i> <i>Canción patriótica el soldado español en el campo de batalla, Marchemos amigos</i> . <i>Canción del Catinat en el Quadro</i> . 2 <i>Canciones patrióticas</i> 2 <i>Canciones</i> <i>Canción del preso</i> <i>Canción La sombra de la noche</i> <i>Canción Faeton</i> <i>Canción Zagalas del valle</i> <i>Himno de la Victoria</i>
<b>Tomo 4º, Obras con autoría</b>	<b>Tomo 4º, Obras sin indicación del autor</b>
<i>Air varié</i> par Mr. Harcuurt [?] <i>Marcha de Dedernophon</i> [?] de Mr. Tanbecke. <i>Doce variaciones del Sr. W. A. Mozart con su capricho</i> . <i>Seis Variaciones</i> por Rucker. <i>Tres temas con variaciones</i> por Kirmair. <i>Adagio non troppo</i> de Pleyel. <i>Aire con var sacado des quators</i> de Haydn por	<i>Allegro</i> . <i>Andante graciosa</i> <i>Batalla de Praga</i> <i>Batalla de Marengo</i> <i>Batalla de Austerlitz</i> <i>Doce variaciones y coda</i> . <i>El Marinerito y variaciones</i> . 2 <i>Gavotas</i> .

Desormery. <i>Dos temas de la Ópera La Flûte Magique</i> variadas por Kirmair. <i>Obertura del joven Enrique o la Caza</i> por Mehul. <i>Sinfonía de la Caza Andante</i> . <i>Overtura de la Pastora noble</i> por Mr. Hausmann. <i>Ouverture de L'Impresario in angustie</i> por Mr. Hausmann. <i>Overture del Burbero di buon core</i> por Mr. Hausmann. <i>Ouverture, Romance, Air, Andantino, Allegro assai finale de Raoul sire de Crequi</i> arrangé par Mr. Hausmann.	<i>Gavote des Pretendus</i> . <i>Gigue des Pretendus</i> . <i>Romance de los Caprichos de Galatea</i> . <i>Variaciones de la Canzoneta nombrada el Marinerito</i> <i>Canzoneta de la Ópera Quien porfía mucho alcanza, Allegro</i> .
<b>Tomo 5º, Obras con autoría</b>	<b>Tomo 5º, Obras sin indicación del autor</b>
<i>Dos Sonatas para piano</i> de Anton Hoffmeister. <i>Seis Sonatas</i> por Mr. Cambini. <i>Seis Sonatas</i> por Mr. Elerman. <i>Tres sonatas</i> del Sr. Haydn, obra 73 con acompañamientos de violín encuadrados aparte.	<i>Rondo</i> <i>3ª Sonata</i> <i>4ª Sonata</i> <i>5ª Sonata</i> <i>6ª Sonata</i> <i>Seis Sonatas inglesas</i>
<b>Tomo 6º, Obras con autoría</b>	<b>Tomo 6º, Obras sin indicación del autor</b>
<i>Rondo</i> de Pleyel, <i>Allegro</i> <i>Seis sonatinas</i> de Pleyel. <i>3 Sonatas</i> de Pleyel. <i>6 Sonatas</i> de Pleyel. <i>6 Sonatas</i> de Pleyel <i>Sinfonía</i> de Pleyel	
<b>Tomo 7º, Obras con autoría</b>	<b>Tomo 7º, Obras sin indicación del autor</b>
<i>Gran Sonata</i> de Haydn, Obra 93 [?] N°3. <i>2 Sonatas</i> de Pleyel. <i>Sonata</i> de Haydn. <i>Sonatina</i> de Pleyel con acompañamiento de violín. <i>Tres Sonatas</i> de Pleyel.	<i>Polonesa</i> <i>Rondo</i> <i>2 Romances</i> . <i>Rondo Allegro</i> . <i>Sonatina con acomp. de violín</i> . <i>Tema con variaciones</i> .
<b>Tomo 8º, Obras con autoría</b>	<b>Tomo 8º, Obras sin indicación del autor</b>
<i>5ª Sonata</i> de Nebra, última parte. <i>6ª Sonata</i> de Nebra. <i>Variaciones</i> por Mozart. <i>Variaciones</i> por Vanhall. <i>Batalla de Austerlitz</i> por L. Jadin. <i>Seis sonatinas</i> de Muzio Clementi <i>Rondo</i> por F. A. Maurer. <i>Overtura de Palma</i>	<i>Andante con 6 variaciones</i> . <i>Tema con 4 variaciones</i> . <i>Variaciones sobre el Tema de una Modinha Portuguesa</i> <i>Sinfonía del Tío y la Tía</i>
<b>Tomo 9º, Obras con autoría</b>	<b>Tomo 9º, Obras sin indicación del autor</b>
<i>4ª, 5ª y 6ª Sonata</i> por Wolfg. Amadeo Mozart. <i>Batalla de Austerlitz</i> por L. Jadin. <i>Cinco Sonatas</i> por D. Manuel Blasco de Nebra	<i>Tiempo comodo</i>
<b>Tomo 10º, Obras con autoría</b>	<b>Tomo 10º, Obras sin indicación del autor</b>
<i>Seis Sonatas</i> de Pleyel. <i>Tres Sonatinas</i> por Ignacio Pleyel. <i>Tres Sonatinas</i> por Ignacio Pleyel. <i>Variaciones</i> por Mozart. <i>Variaciones</i> por Codina. <i>Polonaise et Rondeau de Vioti varie</i> par I. Pleyel	



<i>Ouverture en la Ópera de la Italiana en Argel.</i> <i>Overture del Califa de Bagdad</i> por Boieldieu. <i>Overture de la Ópera el Criado de dos amos.</i>	
--	--

El repertorio engloba música atractiva y a la moda que estaba dentro de la línea demandada en las reuniones sociales de finales del XVIII y principios del XIX. Su orden de incorporación a los cuadernos coincide con el proceso evolutivo hacia lo que podría denominarse el repertorio idiomático para piano, pues según avanza el orden de los cuadernos el lenguaje musical contenido en ellos está más adaptado a las características técnicas y sonoras del instrumento. Los compositores proceden por lo general del clasicismo centroeuropeo entonces en boga, aunque también abundan las piezas sin autoría, alguna de las cuales podría atribuirse con cautela al supuesto compilador del repertorio: Pedro Anselmo Marchal. Los géneros son muy variados y están agrupados por tipologías en cada tomo<sup>260</sup>: el tomo 2º contiene danzas cortesanas como minuetos (el baile más abundante en este tomo), contradanzas y alemandas junto a danzas españolas como el fandango o las boleras; en el tomo 3º encontramos marchas, rondós o canciones; y en el tomo 4º aires, batallas y oberturas. A partir del 5º hay un cambio genérico en el que predominan las sonatas, presentes en éste y en el resto de los volúmenes. Algunas de ellas pertenecen a compositores entonces afamados, como Pleyel en el tomo 7º, Manuel Blasco de Nebra en el tomo 8º y 9º, y Mozart en el 9º.

La organización y las características de muchas piezas sugieren cierta funcionalidad pedagógica, ya que su orden de incorporación en los cuadernos responde a una gradación de la dificultad interpretativa, que va desde un nivel fácil a uno medio, evitando en general grandes complicaciones técnicas. El nivel máximo de dificultad estaría en las sonatas de Nebra, en las sonatas de Pleyel y en las variaciones de Mozart y Codina. Ocasionalmente se incorporan fragmentos inacabados sueltos entre una pieza y otra, alguno de los cuales ha sido luego integrado en la siguiente composición. Esta circunstancia refleja el espíritu experimentador del autor frente a las posibilidades técnicas del instrumento, que en esta época se encontraba en continuo desarrollo. Algunas piezas son muy similares entre sí y difieren solamente en pequeños aspectos, como en las inflexiones melódicas o en los acompañamientos. Dichas modificaciones servirían como base para el estudio de ciertos motivos musicales:

---

<sup>260</sup> Observaciones: en el tomo 4º se copia dos veces la misma pieza de *La Caza* de Méhul y también dos veces las *Variaciones del Marinero*. *La batalla de Austerlitz* se repite en los Tomos 4º, 8º y 9º. Las *Sonatas de Nebra* están desordenadas: en el Tomo 8º están la 5ª y 6ª, y en el 9º están de la 1ª a la 5ª.

Ej. 4. *Alemanda* (Tomo 2º, nº 48)



Ej. 5. *Alemanda* (Tomo 2º, nº 49)



En otras piezas se plasman ritmos recurrentes muy marcados correspondientes a bailes populares. El atractivo que aporta la música tradicional crea una base óptima para la enseñanza del instrumento:

Ej. 6. *Boleras manchegas* (Tomo 2º, nº 140)



Estos tipos de obras que sólo modifican algún elemento concreto respecto a la anterior, y las que reinciden en ritmos ya conocidos por el intérprete, se distinguen de nuevo por un acentuado carácter pedagógico. El autor y compilador de estas piezas parece haber buscado motivar y desarrollar las aptitudes artísticas del alumno, nos estamos refiriendo al Príncipe de Asturias, discípulo de Marchal desde 1800 hasta la Guerra de la Independencia. Podría tratarse de cuadernos para uso personal del autor, que le servirían de apoyo o de guía en su labor docente. Este hecho explicaría también la presencia de obras similares a ejercicios o muestrarios de invenciones características de la música para piano, como pueden ser las melodías acompañadas con tríadas armónicas desplegadas en diferentes combinaciones como en los ejemplos que acabamos de ver, al igual que proponen los autores didácticos de la época como Adam, Pleyel o Clementi.

De gran interés son los tomos 5º al 7º por su contenido de sonatas para piano, de las que no existen estudios previos. Más que las de los autores clásicos, que son más conocidas, llaman nuestra atención las anónimas, que se inician en el tomo 5º comenzando con cuatro sonatas ordenadas en una progresión correspondiente a las tonalidades bemoles mayores de fa M, sib M, mib M. Dicha serie se interrumpe al incorporar *Seis sonatas inglesas* de una estructura próxima a la *forma sonata*.

El tomo 5º contiene en total veintisiete sonatas que presentan una gran variedad formal, aunque el modelo más abundante es el estructurado en dos movimientos, de los cuales el primero expone un único tema que va seguido de un pequeño desarrollo y una reexposición exacta en la misma tonalidad que el tema inicial, para concluir con una Coda; y el segundo movimiento suele ser un *Rondo*. En los Tomos 8º y 9º el autor más representado es Pleyel y el Tomo 9º recoge cinco sonatas de Manuel Blasco de Nebra. Desconocemos la razón por la cual el final de la quinta sonata y la sexta se encuentran en el Tomo 8º.

Una mención especial merecen los *Minuetos afandangados* contenidos en el Tomo 2º como caso paradigmático de géneros mixtos influenciados por el afrancesamiento imperante en el país a principios del siglo XIX. Como se puede observar en el Ej. 2, p.105 de este capítulo perteneciente a uno de estos minuetos afandangados, las figuraciones rítmicas y la tonalidad menor son las características del baile español y el compás ternario se acoge a la elegancia del baile de origen francés.

Otra de las aportaciones más interesantes de estos cuadernos es esa suerte de danzas españolas vinculadas al fenómeno del *majismo* de principios de siglo en España: boleras, fandangos, la cachucha, la gaita gallega, la gaditana, la tirana de Cádiz, y el zapateado que están presentes sobre todo en el Tomo 2º. Son danzas que, según nos llega a través de fuentes documentales de la época<sup>261</sup>, se adaptaban para piano por el gran entusiasmo con el que eran acogidas por el público presente en los teatros, cafés y salones.

Otras composiciones de los cuadernos manuscritos son de clara exaltación napoleónica y recuerdan episodios nacionales relacionados con la política de ocupación de

---

<sup>261</sup> CAIRÓN, Antonio, *Compendio de las principales reglas del baile*, Madrid: Repullés, plazuela del Ángel, 1820.

Bonaparte, como el *Minuet de Mazarredo* (Tomo 2º)<sup>262</sup>, la *Contradanza La Gravina* (Tomo 2º)<sup>263</sup> o la *Contradanza La Alava* (Tomo 2º)<sup>264</sup>. Junto a éstas aparecen en los cuadernos otras piezas de exaltación nacional como la *Marcha de Fernando 7º* (Tomo 3º) dedicada al Príncipe de Asturias, y otra dirigida a la reina Mª Isabel, la *Contradanza de la Reyna Dña. María Isabel* (Tomo 2º). La *Marcha nacional* (Tomo 3º) es una pieza de tono solemne y con anotaciones al margen contra los invasores franceses, contra Napoleón y con vivas al rey Fernando.

Las batallas ocupan una parte de los Tomos 4º, 8º y 9º. Aunque este género ya se había difundido en épocas anteriores sobre todo en las composiciones para órgano, no presentaba las características de las batallas difundidas a principios del siglo XIX, que adoptaron un enfoque eminentemente programático. Su finalidad última pasó a ser la transmisión fidedigna de ciertos acontecimientos épicos. Carew sostiene que durante el periodo 1789 a 1815 en el que se sucedieron los enfrentamientos bélicos en Europa, este tipo de piezas estaba de moda en todo el continente<sup>265</sup>.

La *Batalla de Praga*, realizada hacia 1788 por el compositor bohemio Frantisek Kotzwara (1730-1791)<sup>266</sup> es la primera que figura en el Tomo 4º. Al igual que *La Batalla de Marengo*, que es la siguiente batalla contenida en el mismo tomo 4º, es una obra fundamentalmente programática que reproduce fidedignamente el transcurso de la lucha<sup>267</sup>.

---

<sup>262</sup> José de Mazarredo Salazar (1745-1812) fue teniente general de la armada bajo el mando de José Bonaparte.

<sup>263</sup> Federico Carlos Gravina (1756-1806) fue capitán general de la Real Armada Española. Estuvo presente en la firma del tratado de San Ildefonso con Francia en 1796, tras la cual España entró en guerra contra Gran Bretaña. Combatió como segundo de la escuadra a las órdenes de Don José de Mazarredo.

<sup>264</sup> Miguel Ricardo de Alava (1772-1843) forma parte de la flota comandada en 1805 por Gravina en la Batalla de Trafalgar.

<sup>265</sup> CAREW, Derek, *The Mechanical Muse...* (2007), p. 191-193.

<sup>266</sup> *The Battle of Prague*, Sonata in F major for pianoforte with accompaniments for violin, cello and drum, Op. 23, published by J. Lee ca.1788 en: *TNG*, vol.13, p. 715.

<sup>267</sup> La *Batalla de Praga* está estructurada de la siguiente manera: *Marcha imperial, Largo - Orden del Comandante, Largo - Cañón, Tiempo grave - Hace señal el clarín á la Infantería para el ataque, Cañonazo de señal para entrar en batalla, clarines, cañón, clarines, cañón, clarines, cañón - ataque de imperiales, cañón, las balas volaron, cañón, trompetas para el ataque de pesadas, ataque de espadas, timbales, ataque con arma blanca, cuchilladas, galope de caballos, trompetas de los dragones que avanzan, redobles generales de tambores, fuego vivo de fusilería por columnas, metralla y fusilería, clarines para retirarse, clarines, cañón, clarines, cañón - llantos de los heridos, grave, quejidos de los heridos, caballería, cañón - hace señal el clarín de haber ganado la victoria - El viva del Rey de los vencedores, Largo - Músicas turcas para que el Exército marche en retirada. Solo dos pentagramas en 2/4 muy sencillos - Allegro, Final - Andante, retirada para dar caza á los enemigos - clarines para la retirada de la caballería - Minuet.*

## ACERCA DEL LENGUAJE MUSICAL DEL REPERTORIO

Apreciamos cierta tendencia evolutiva en el lenguaje musical empleado en los cuadernos, que en un principio no es específico para el piano, pero que con la progresión de los tomos se idiomatiza hasta hacerse un lenguaje propio del instrumento. En la última hoja del tomo 2º se dan explicaciones sobre “las siete figuras de canto de órgano”: Semibreve, Mínimas, Semimínimas, Corcheas, Semicorcheas, Fusas, Semifusas y “los siete signos” de las claves: “Gesolrreut, Alamirre, Befabemi, Cesolfaut, Delasolrre, Elami, Fefaut”. Indicaciones que se corresponden con el lenguaje musical utilizado todavía en relación con los instrumentos de tecla (clave, órgano, clavicordio y piano) a finales del siglo XVIII y principios del XIX<sup>268</sup>. Esta época coincide con el año en que Marchal asumió una plaza de organista en la Real Capilla (1797) y no resulta extraño que ejerciendo su labor de intérprete pudiera haberse valido de la nomenclatura utilizada en sus partituras de órgano y de clave para la exponer las reglas sobre las figuras y las claves en el segundo tomo de estos cuadernos, que todavía no está expresamente dirigido al piano.

En los tomos 2º al 4º las figuraciones rítmicas son rápidas y todavía incluyen una amplia profusión de adornos característicos del clave. Abundan las escalas ascendentes o descendentes de semicorcheas y fusas, cromatismos y repeticiones de motivos rítmicos tanto en la melodía como en el bajo. Se utilizan recursos clavecinísticos como la notación doble en el bajo para ejercer de refuerzo sonoro y no se incluyen indicaciones de dinámica o de pedal. En el tomo 3º sólo hay dos piezas con indicaciones de ataque a las notas (la primera vez es en el nº 52) de las 68 piezas que hay en total. La escritura a partir de tomo 4º está ya mucho más articulada, figuran ocasionalmente indicaciones de dinámica o de *tempo* y en los tomos posteriores hay alguna indicación de pedal. Las composiciones del tomo 4º son más virtuosas que las de los anteriores, en parte debido al carácter descriptivo de las batallas que requieren una mayor fuerza expresiva y un mayor relleno de texturas. También puede ser debido a las reducciones de las oberturas operísticas, que en ocasiones buscan la imitación del virtuosismo vocal. La técnica

---

<sup>268</sup> Más información sobre este lenguaje se puede consultar en: BACH, Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre art das klavier zu spielen* (Berlin: vol. I, 1753, vol.II, 1762), Faksimilie-Nachdruck der 1. Auflage Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1957, pp. 37-38. También los primeros métodos para piano de finales del siglo XVIII y principios del XIX, como los de Bernard Viguerie o Matías Lamprucker utilizan esta nomenclatura dieciochesca para designar las claves.

interpretativa se ve afectada al verse implicado en mayor medida el uso de los diferentes registros del teclado y la movilidad del brazo para poder manejarlos.

Por el nivel de dificultad interpretativa, las obras de este tomo 4º, a diferencia de las anteriores, no están destinadas a principiantes, sino más bien, a un intérprete ya más especializado. El lenguaje musical utilizado en los tomos 5º al 7º correspondientes a las sonatas es un poco más refinado que en los anteriores: se marcan más los signos de expresión, se detallan más ligaduras y se incorporan indicaciones de dinámica más variadas, por lo que se puede decir que el lenguaje musical ha evolucionado hacia una idiomatización específica del lenguaje pianístico respecto del anterior.

Esta colección de cuadernos manuscritos de los primeros años del siglo XIX abre nuevas perspectivas sobre el conocimiento de la música para piano en un periodo en el que ésta se encontraba en plena evolución. Su posible vinculación al maestro de clave de los infantes y organista de la Real Capilla Pedro Anselmo Marchal incrementa el interés de los cuadernos, pues en ellos convergen literatura musical nacional e importada, destinada en este caso, a la enseñanza y recreo de los infantes. El repertorio contenido en los cuadernos abarca una gran pluralidad de géneros que, siguiendo nuestra hipótesis, fueron compilados por Marchal por resultar atractivos y por estar seguramente de moda en ese momento.

***CAPÍTULO II***  
***OBRAS DIDÁCTICAS PARA PIANO***

---





La enseñanza del piano en Europa experimentó un paulatino proceso de asentamiento a lo largo del primer tercio del siglo XIX que coincidió con la transición y completa sustitución del clave por el piano. Algunos estudios, como los realizados por Temperley<sup>1</sup>, sostienen que dicha sustitución finalizó en Inglaterra en torno a 1800, gracias a una fuerte industrialización y al desarrollo comercial acaecido en Londres durante el último tercio del siglo XVIII. Ello permitió el florecimiento de una escuela de fabricación de pianos en la capital bretona que llegó a ser la principal proveedora de España y de otros países europeos<sup>2</sup>. Los instrumentos distribuidos desde Londres poseían una sonoridad potente frente a los pianos vieneses, que contaban con estructuras más ligeras y mecanismos que permitían una mayor sensibilidad al percutir la cuerda, pero cuyo sonido era menos intenso. En Madrid se importaron y se tomaron como modelo los pianos ingleses, cuya tímbrica y estructura fue mejorada en los talleres parisinos<sup>3</sup>, siendo estos últimos a partir de 1830 los protagonistas de la evolución hacia el piano moderno.

La fabricación de diferentes modelos de pianos en Europa afectó al establecimiento de una pedagogía adaptada a los instrumentos que estaban en circulación, que por sus diferentes características estructurales requerían una técnica interpretativa específica. Pero, por otro lado, los métodos que se han conservado certifican la existencia de unas pautas docentes generalizadas a principios del siglo XIX que se desarrollaron en paralelo al avance técnico del instrumento y que fueron formuladas a partir de la continua experimentación con el piano.

Comenzamos el capítulo exponiendo la identificación y clasificación de las fuentes, para continuar con el análisis de las corrientes pedagógicas que llegaron a España durante el primer tercio del siglo XIX a través de las traducciones de métodos foráneos, y contrastar las obras didácticas de creación nacional con los métodos publicados en el resto de Europa.

---

<sup>1</sup> TEMPERLEY, Nicholas (ed.), *The London Pianoforte School, 1766-1860*, vol.1, Nueva York & Londres: Garland Publishing, 1985, pp. 7-10.

<sup>2</sup> Se aporta más información sobre la fabricación de pianos ingleses en el apartado segundo de este capítulo.

<sup>3</sup> Adam en su método de 1804 hacía referencia a la “perfección” de los pianos franceses, en relación con los ingleses: “Il n’y a guères que cinquante ans que le premier Piano a été construit en Saxe, par un facteur d’orgue nommé Silbermann, cet instrument existe encoré chez le petit fils de l’inventeur à Strasbourg. Si le anglais l’ont amélioré depuis, les français peuvent se vanter de l’avoir porté à son plus haut degré de perfection” (ADAM, Louis, *Méthode...* (1804), Introducción).

Teniendo en cuenta las peculiaridades técnicas y sonoras de los diferentes modelos de pianos que fueron desarrollándose durante las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del siguiente, hemos considerado oportuno en un segundo apartado abordar algunos aspectos de la técnica pianística en relación con los modelos de instrumentos difundidos en Madrid. Prestaremos especial atención a los de fabricación inglesa por ser los más abundantes en esa época en Madrid, pero también analizaremos otros aspectos técnicos que incidieron en los pianos vieneses, presentes en mucho menor medida en Madrid, aunque sí en otras ciudades españolas como en Barcelona<sup>4</sup>.

En un tercer apartado estudiamos unas pautas de carácter universal sobre la técnica pianística, que fueron difundidas durante el primer tercio del siglo XIX en los métodos y que están enfocadas al establecimiento del ya mencionado lenguaje idiomático específico para el piano. Estas pautas afectan a los criterios de digitación, articulación, pedalización y ornamentación en la interpretación. En ellas hemos fijado nuestra atención por estar presentes en el repertorio seleccionado para su estudio, aunque además existen otras pautas que se fueron incorporando en momentos posteriores, como las referentes a la agógica o a la expresión, que todavía no estaban asentadas en la literatura pianística de principios de siglo.

Los avances en la metodología preceptiva del piano que tuvieron lugar a principios de siglo afectaron a la propia percepción musical que el intérprete tenía del instrumento y de su repertorio. Un nuevo estilo de composición quedó recogido en las obras didácticas, no sólo a través de las pautas vigentes del lenguaje pianístico, sino también a través del repertorio que contienen. En el cuarto apartado de este capítulo hemos desglosado y comparado dichas piezas musicales, que son parte de los repertorios internacionales que circularon en Europa. Dicha literatura nos permitirá además estudiar la evolución del gusto de un nuevo público aficionado, abordar los compositores de moda, los géneros musicales y aportar claridad acerca del nivel de ejecución que se perseguía.

---

<sup>4</sup> Sobre la fabricación de modelos de pianos vieneses en Barcelona se puede consultar: BRUGAROLAS BONET, Oriol, “La construcción de pianos en Barcelona 1780-1808: los primeros constructores de pianos”, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. XXI (2011), pp. 83-102.

## 1. MÉTODOS PARA PIANO FORÁNEOS Y ESPAÑOLES

Los métodos son testimonios fundamentales para explicar el papel y la importancia de un instrumento y su repertorio en el contexto social de una época. En el caso de Madrid, la localización y estudio de las obras didácticas para piano utilizadas durante el primer tercio del siglo XIX es esencial en la comprensión del papel que desempeñó el instrumento en ese momento.

Las primeras obras coinciden con el avance de la trayectoria comercial del instrumento, que se incrementó significativamente en toda Europa a partir de 1770<sup>5</sup>. Si bien en un primer momento la enseñanza del piano convivió asociada a la del clave, a partir de 1796<sup>6</sup> comenzó a segregarse y aparecieron los primeros métodos destinados exclusivamente al piano.

El despegue del mercado editorial de obras didácticas para piano en España aconteció en torno a la década de 1820. Esta situación nos haría sospechar en un principio sobre la carencia de métodos para el instrumento antes de esta fecha, pero una vez que hemos avanzado en la búsqueda de fuentes, la sospecha se desvanece. Aunque a principios del siglo XIX funcionaban aún pocas imprentas musicales en España, sin embargo existía una fuerte demanda de obras pedagógicas, que era eco del paulatino incremento de la comercialización del piano. Durante el primer tercio del siglo hubo cerca de veinte constructores de este instrumento asentados en Madrid, cantidad importante para una población global que no llegaba a los 350.000 habitantes<sup>7</sup>. Este desequilibrio se compensó mediante la importación de obras didácticas, junto a otro repertorio variado, que se adquiría directamente en París, Viena o Londres. La prensa recoge numerosas transacciones comerciales que se llevaron a cabo en la capital. El siguiente anuncio de 1805 es uno de los muchos que se publicaron entonces:

---

<sup>5</sup> BORDAS, Cristina, *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca.1770-ca.1870*, tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid, 2005, p. 292.

<sup>6</sup> En torno a esta fecha surgen los primeros métodos que hemos podido localizar que diferencian ya la metodología del piano frente a la del clave: VIGUERIE, Bernard, *L'art de toucher le pianoforte*, París: Chez l'Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau nº15 [ca.1796]; y THIEME, Frédéric, *Principes abrégés de musique pratique pour le Forté Piano avec gammes Exercices, Préludes et Airs connus disposés Méthodiquement et en forme de Leçons pour parvenir en peu de temps à la Connoissance du doigté de cet Instrument pour les Tons les plus usités de la Musique Modernes. Suive de Six Petites Sonates formées d'Airs connus*, A Rouen: Chez l'Auteur, 1796.

<sup>7</sup> BORDAS, Cristina, "Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández", *Revista de Musicología*, vol. XI, nº 3 (1988), p. 839.

En el nuevo almacén de papel rayado, Carrera de San Gerónimo, frente a la Soledad, se halla el siguiente surtido de música: métodos, conciertos, sonatas, dúos, arias, cuartetos, sinfonías y demás piezas concertantes para piano-forte, violín, flauta, violonchelo y otros instrumentos de cuerda y de aire, tanto impresas como manuscritas, de los mejores autores extranjeros y nacionales: un crecido número de arias, dúos de las mejores óperas italianas, operetas españolas adaptadas para pianoforte [...] y se admiten encargos de toda especie de música aunque haya que hacerla fuera del reino<sup>8</sup>.

Existen otros ejemplos esclarecedores de la agilidad con que funcionaron los canales de comunicación mercantil tanto con París como con Londres o Nápoles, uno de ellos es el caso del método del profesor del Conservatorio de París Louis Adam, que se tradujo en Madrid en 1807<sup>9</sup>, tan sólo tres años después de su publicación parisina<sup>10</sup>; otro caso es la edición francesa del método realizado por el compositor checo Ludwig Lachnith<sup>11</sup>, que se importó de París por encargo de la Casa Real; o bien la primera parte del método elaborado por los profesores del Conservatorio de París: *Principes élémentaires de musique*<sup>12</sup>. Otro ejemplo es la edición en castellano que Muzio Clementi publicó en Londres de su método *Introducción á el arte de tocar el Piano Forte*<sup>13</sup>, para ser distribuida en los países de habla hispana.

---

<sup>8</sup> DM, 30.10.1805.

<sup>9</sup> “En el almacén de música y papel rayado, Carrera de San Gerónimo, frente a la Soledad, se halla para vender por cuadernos el último y más sobresaliente método de tocar piano-forte, por Mr. Adam, miembro del conservatorio de música de París; visto, examinado y aprobado por la asamblea general del mismo establecimiento...el 12 de abril de 1804; traducido del francés al castellano...ha sido rigurosamente examinado y aprobado por un numeroso cuerpo de sabios filarmónicos, y que reúne en sí toda la instrucción y reglas que más ha estimado el autor para que los aficionados al forte-piano hagan progresos rápidos en este instrumento desde las escalas hasta las sonatas, acompañamientos y conciertos de la mayor dificultad y ejecución. Todas las obras se darán con portadas gravadas de distintos dibujos alusivos a la música, hechas para dicho almacén” (DM, 14.12.1807).

<sup>10</sup> José PAVÍA SIMÓ da noticia de la existencia en la Biblioteca Nacional de Cataluña del manuscrito 265 con el título: *Catecismo musical, por el cual uno solo se puede aprender de nota y de tocar todo instrumento de teclas. Por D. Josef Teixidor y Barceló, organista de la Real Capilla de S.M.C. en Madrid, año de 1804*, “que contiene cuarenta lecciones correspondientes al Método de Adam y que coinciden con el mismo año de su primera edición parisina” (PAVÍA SIMÓ, José, “Dos manuscritos de Teoría y Práctica Musical de José Teixidor” *Anuario Musical*, nº46 (1991), pp.188-190). En otros países tardó más en traducirse. En la Biblioteca Nacional de Portugal se conserva una edición impresa de 1820: *Methodo de piano do Conservatorio de Pariz [sic]*, 3 vol., Lisboa: Lith. Arm. Mus. Casa Real [1820] [BNP, M.P. 596 A.]. En el conservatorio de música de Nápoles se conserva la edición: *Methode de piano du Conservatoire*, Bruselas: Plouvier, [s.f.] [P.1.20] y además se conservan otras ediciones en otras ciudades italianas.

<sup>11</sup> *Nouvelle Méthode facile pour apprendre le Forte Piano par Lachnith et ouvertures*, Paris, Chez Sieber fils Md. De Musique et d’Instrumens, Rue de la Loi, entre le Théâtre Français et la Fontaine Traversiere. A la Flûte Enchantée. Propriété de l’Éditeur, [ca.1805] (gravé par Richomme), nº plancha 62 [RB, Mus. 982].

<sup>12</sup> *Principes élémentaires de musique. Première partie: arrêtés par les membres du Conservatoire, pour servir à l’étude dans cet établissement*, París: Imp. du Conservatoire de Musique [BNE, M.REINA/5].

<sup>13</sup> CLEMENTI, Muzio, *Introducción a el arte de tocar el Piano Forte*, sexta ed. dedicada a la Nación Española por el autor M. Clementi, Londres: Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, 1811. Citado en: ROSENBLUM, Sandra; “Clementi’s Pianoforte tutor on the Continent”, *Fontes*

A pesar de que los trabajos de copistería eran más rentables que los de impresión, dada la ingente demanda existente tanto de obras didácticas como de repertorio para el instrumento de moda, el mercado editorial musical español mostraba la tendencia a activarse. Los talleres de Bartolomé Wirmbs, León Lodre, Mintegui y Hermoso publicaron a partir de 1817 numerosas obras didácticas a precios asequibles y fue entonces, cuando el mercado editorial español experimentó un incremento de las publicaciones didácticas, sacando a la luz los métodos para piano más conocidos en Europa. El análisis y comparación de estas obras didácticas foráneas y españolas nos ayudarán a valorar el conocimiento que se tenía en España de otras corrientes didácticas procedentes del resto de Europa.

### ***1.1. Identificación y clasificación de las fuentes***

La localización y clasificación de las fuentes de la época ha sido el primer paso para tener una visión clara del material existente en los diversos archivos y en otras fuentes documentales como catálogos, inventarios de librerías, prensa de la época, etc., que nos pudieran aportar una idea acerca de los métodos que se difundieron en Madrid. Hemos distribuido la información obtenida en tres apartados: métodos extranjeros (ordenados cronológicamente), ediciones de éstos en español y los realizados por autores españoles o por autores extranjeros asentados profesionalmente en España que elaboraron su método en español, como Matías Lamprucker (también por orden cronológico). En cada entrada indicamos el autor, el título, la casa editorial, el almacén de venta, la fecha de publicación y el archivo en el que hemos localizado la obra.

Para los métodos que no se han podido fechar con exactitud hemos realizado una datación aproximada que añadimos entre corchetes, obtenida de otras fuentes como anuncios en la prensa, datos de los almacenes de distribución, datos de los editores o detalles de acontecimientos históricos mencionados en ellos, especificando en cada caso el fundamento que hemos adoptado para establecer la fecha. En el Apéndice nº 3 se pueden ver la fuente que hemos consultado y otras ediciones de los métodos que tuvieron difusión en la época de estudio.

---

*Artis Muscae*, vol. 27, nº1 (1980), pp.37-48. Esta Edición española del método Clementi nos ha sido facilitada por la Prof. Dra. Cristina Bordas Ibáñez [BNP, BA 1080/2.V].

## MÉTODOS PARA PIANO

EXTRANJEROS	TRADUCIDOS AL ESPAÑOL	ESPAÑOLES
<p><b>Bemetzrieder, Antoine,</b> <i>Nouvelles Leçons de Clavecin ou Piano-Forté</i>, Paris: P. Porro, Rue Beaurepaire, n° 16 au Magasin de Musique, Instrument et Cordes, [ca.1796]<sup>14</sup></p>		
<p><b>Viguerie, Bernard,</b> <i>L'art de toucher le pianoforte</i>, Paris: Chez l'Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau n°15 [ca.1796]</p>	<p><b>Nonó, José,</b> <i>Método de piano conforme al último que se sigue en París, arreglado por D. José Nonó, director del Conservatorio de Música de esta Corte</i>, Madrid: Aguado y Compañía, <b>1821</b> (estampador B. Wirmbs), n° de plancha 55</p> <p><b>Viguerie, Bernard,</b> <i>Método para piano-forte, parte 1ª. Nueva edición aumentada con varios ejercicios para aprender a tocar por todos los tonos, seguido de varias sonatas de las mejores óperas de Rossini</i>, Madrid: León Lodre, librerías de Hermoso y Sanz [ca.1826-47] n° de plancha 122</p>	
<p><b>Pleyel, Ignaz y Dussek, Johann L.,</b> <i>Méthode pour le pianoforte. Cette méthode contient essentiellement les principes du doigté du forte piano. On y trouvera aussi une nouvelle manière d'accorder cet instrument</i>, Paris: Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs N°728, entre la Rue de la Loi et celle Helvétius, Propriété de l'Editeur, Enregistré á la Biblioteque</p>	<p><b>Pleyel, Ignaz;</b> <i>Escuela para tocar el Fortepiano</i> (mss.), [ca.1803]<sup>15</sup></p>	

<sup>14</sup> La fecha aproximada la tomamos de la siguiente referencia bibliográfica: ROUDET Jeanne, *Piano Forte. Méthodes et leçons pour piano-forte ou clavecin*, en Jean Saint-Arroman (dir.) *Méthodes & Traité 1600-1800*, Bressuire: Fuzeau, 2004.

<sup>15</sup> Lo fechamos en la primera década del siglo XIX porque la extensión del registro agudo alcanza hasta el Sol<sup>3</sup>, que se corresponde con la disposición anterior a 1810 (ver Cap. II, p. 213 y ss.). También se anuncia en varias fuentes hemerográficas.

Nationale, <b>1797</b> (gravé par Michot), n° plancha n° 121		
		<b>Lidón, José</b> , <i>Escalas para aprender a tocar el órgano o el piano</i>
		<b>Lamprucker, Matías</b> , <i>Rudimentos para el forte piano</i> (mss.) [1800- 1805] <sup>16</sup>
		<b>Carrera y Lanchares, Pedro</b> , <i>Escuela completa de Forte-Piano</i> , Madrid: Álvarez [1808]
<b>Clementi, Muzio</b> , <i>Introduction to the Art of Playing on the piano-Forte: Containing the Elements of Music, Preliminary Notions on Fingering with Examples and Fifty Fingered Lessons, in the Major and Minor Keys mostly in Use, by Composers of the First Rank, Ancient and Modern: to which are Prefixed Short Preludes by the Author</i> , Londres: Clementi, Banger & Hyde, Collard & Davis, <b>1801, rev. 1826</b>	<b>Clementi, Muzio</b> , <i>Introducción a el arte de tocar el Piano Forte</i> , sexta ed. dedicada á la Nación Española, Londres: Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, <b>1811</b> <sup>17</sup>  <b>Clementi, Muzio</b> , <i>Introduccion para el estudio del pianoforte en castellano</i> , Madrid: Bartolomé Wirmbs, calle del Turco, [ca.1820] <sup>18</sup>	

<sup>16</sup> Hemos incorporado esta obra dentro de las españolas porque creemos que Lamprucker la elaboró cuando estaba trabajando como clavecinista en el Teatro de los Caños del Peral hacia 1789-90 y porque está íntegramente redactada en castellano. Lamprucker se anuncia en el *Diario de Madrid* como maestro de música de la Corte para dar clases particulares (DM, 6.2.1814). Antonio Martín Moreno ya ha dado noticia de la estancia de este músico en Madrid (MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española. Siglo XVIII*, Madrid: Alianza Música, 1996, p. 318). Gemma Salas fecha el método en la década de 1820, pero no indica fuentes (SALAS, Gemma, “La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos para piano”, *Nassarre*, vol. XV, nos.1-2, (1999), p. 35). Al tratarse de un manuscrito en el que no figura el año es difícil establecer una fecha de elaboración. Nosotros tomamos como referencia para establecer la fecha dos de las piezas de repertorio incluidas en él: *La Toma de Marengo*, victoria del recién nombrado Primer Cónsul Napoleón Bonaparte, que tiene lugar en el año 1800. Y el *Minue de Robespierre*, que es el octavo de los 12 *Minuetes* en el método. También las explicaciones teóricas del clavecinista están todavía ancladas a la práctica dieciochesca de este instrumento, lo que hace suponer que su fecha no es posterior a los primeros años del siglo XIX. Carmena y Millán se refiere a Antonio Lamprucker como director de orquesta del teatro de los Caños del Peral entre 1792-93 (CARMENA Y MILLÁN, Luis; *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Emilio Casares (dir.), Madrid: ICCMU, 2002, p. 46).

<sup>17</sup> Esta edición española del método de Clementi nos ha sido facilitada por la Dra. Cristina Bordas Ibáñez.

<sup>18</sup> Citado en el Catálogo de Música de Bartolomé Wirmbs [BNE, Mss.14047/128] de la siguiente manera: “Clementi.....*Introduccion para el estudio del pianoforte, & c. en castellano...á 80 rs.v.*”. Aunque en dicho catálogo no figura el año, lo fechamos con toda seguridad después de 1818- ya que en él se incluye el catálogo de obras del primer año de publicación, 1817, del periódico musical *La Lira de Apolo*- y antes de 1824, fecha en que se traslada de la calle el Turco a la calle de Hortaleza; y además, antes de 1822 fecha en que se cierra el Conservatorio de Música<sup>18</sup>, al que se hace referencia en

	<b>Momigny, Jérôme-Joseph,</b> <i>Escuela de piano-forte</i>	<b>V.,</b> <i>Demostración del piano forte</i> [ca.1820-26]
<b>Cramer, Johann Baptist,</b> <i>Étude pour le piano forte, en quarante deux exercices dans les différents tons</i> , París: Erard, vol.1 <b>1804</b> , vol. 2 <b>1810</b> , nº de plancha del vol. I: 450 y vol. II: 738	<b>Cramer, Johann Baptist,</b> <i>Estudio para piano forte en cuarenta y dos ejercicios calculados para facilitar los progresos de quienes se propongan estudiar á fondo este instrumento</i> , Madrid : León Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo, nº 23, almacén de Antonio Hermoso, [ca.1826] (nº de plancha 55)	
<b>Adam, Jean Louis,</b> <i>Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique</i> , París: Imprimerie du Conservatoire Impérial, <b>1804</b> , (gravé par La Roy) <sup>19</sup>	<b>Sobejano y Ayala, José,</b> <i>El Adam español, método para piano</i> , Madrid: Bartolomé Wirmbs, librería de Hermoso, calle Mayor frente a las Cobachuelas, 3 vol., <b>1826</b> <sup>20</sup>  <b>Sobejano y Ayala, José,</b> <i>Lecciones metódico progresivas o Método para Forte Piano por Dn. José Sobejano Ayala</i> (mss) <sup>21</sup>	
<b>Lachnith, Ludwig,</b> <i>Nouvelle Méthode facile pour apprendre le Forte Piano et ouvertures</i> , París : Sieber fils Md. De Musique et d'Instrumens, Rue de la Loi nº 1245 entre le Théâtre Français et la Fontaine Traversiere, a la Flûte Enchantée, propriété de l'Éditeur, [ca.1800-1805] (gravé par Richomme), nº plancha 62 <sup>22</sup>		

el mismo catálogo un poco más arriba. Probablemente llega a España antes de ser revisado por el autor en 1826, es decir, hacia 1820.

<sup>19</sup> Aunque se adopte de forma generalizada 1804 como fecha de publicación, creemos que la fecha de elaboración de esta obra debe haber sido anterior, en torno a 1797, pues en el *Méthode ou principe general du doigté pour le Forte Piano adoptée par le Conservatoire de Musique de Paris* de 1798, figura que los inspectores del Conservatorio de Música de París ya habían examinado con anterioridad un método de piano: “Les Inspecteurs de l’Enseignement du Conservatoire de Musique, après avoir examiné une Méthode de Forte Piano par le citoyen Adam –membre du Conservatoire- adoptent cet ouvrage pour l’usage des Elèves en cet Établissement...”.

<sup>20</sup> La tercera parte del método está dedicada a Joaquina de Sojo y Cimbrello. Las portadas de la primera y segunda parte están escritas y grabadas en estaño por L. Maré.

<sup>21</sup> Son tres volúmenes manuscritos firmados por Sebastian Mejia Casasola, que contienen: 1ª parte: entera, 2ª parte: 1º cuaderno y 2º cuaderno y falta el 3º cuaderno.

<sup>22</sup> Como referencia para fechar este método nos fijamos en la extensión del teclado ilustrado en el mismo, que es de cinco octavas y a partir de aproximadamente 1810 se amplía (ver Cap. II, p. 213 y



		<b>López Remacha, Miguel,</b> <i>Principios o Lecciones Progresivas para Forte-Piano conformes al gusto y deseos de las señoritas aficionadas a quienes los dedica su autor.</i> Madrid : B. Wirbms, Librería Orea [1817-24]
<b>Désormery, Jean-Baptiste,</b> <i>Etudes dans les Vingt Quatre Sons du Piano Forte classées progressivement pour les mains qui n'ont pas l'etendue de l'octave</i> , op. 19, Paris : Meyseberg [1. Partie 1820, 2. Partie 1821]		
<b>Hummel, Johann Nepomuka,</b> <i>A complete theoretical and practical Course of instructions on the Art of playing the Piano Forte</i> , 3 vol. London : F. Boosey, 1827	<b>Masarnau, Santiago,</b> <i>Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el Piano-Forte empezando desde los principios elementales mas sencillos e incluyendo todo lo necesario para llegar a adquirir la posesión mas completa del instrumento, y traducido libremente al español por Dn. Santiago de Masarnau</i> , 3 vol.; Madrid : Bartolomé Wirbms, almacén de Hermoso frente a las Gradas de San Felipe el Real, 1833 y 1835 <sup>23</sup>	

En la tabla hemos incluido los métodos encontrados hasta el momento, aunque somos conscientes de que podrían existir otros en bibliotecas privadas a las que no hayamos tenido acceso. Igualmente podría haber algún método que permaneciese en el anonimato por haber sido elaborado a la medida de un maestro o de un aficionado en

ss.). También nos ha orientado el fragmento que aparece en la portada: “pour parvenir à la perfection des deux mains, pour rompre toutes les difficultés il faut se servir de la grande Méthode du Doigté de L. Adam et Lachnith qui fait la suite de cet ouvrage”. El *Méthode ou principe général de doigter pour le pianoforte* fue realizado por LACHNITH junto con Louis ADAM en 1798 en Paris. Y todas las obras de repertorio incluidas en el mismo son anteriores a 1800.

<sup>23</sup> El primer volumen se publicó en 1833, el segundo y tercero en 1835. Se pueden encontrar referencias de su edición en la prensa: “Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el pianoforte [...] Parte 1ª se hallará en la librería de Hermoso frente a las gradas de S. Felipe el Real” (*Diario de Madrid*, 9.3.1833). “El 2º tomo y último que contiene las partes 2ª y 3ª de la obra: se halla de venta juntamente con el primero en los almacenes de Hermoso frente a las gradas de San Felipe, y de Lodre, Carrera de San Genrónimo” (*Revista Española*, 11.12.1835).

concreto<sup>24</sup>. Además algún particular podría haber adquirido algún método en el extranjero sin que hubiese tenido necesidad de dar noticia de él.

Sabemos que algunas de las obras a las que nos hemos referido en la tabla anterior se anunciaron de manera esporádica y aislada en fuentes específicas, como el metodo de Jèrôme Joseph Momigni que se anunció en el *Diario de Madrid*: “En el almacén de música de la calle del Príncipe, casa núm.6, se hallará la escuela de piano-forte del célebre maestro J. J. Momigni, la cual se dará por cuadernos para mayor comodidad del público, y traducida del francés al español [...], la cual tiene rondós, sonatinas, variaciones y preludios”<sup>25</sup>; la *Demostración del piano forte*, de cuyo autor solo conocemos la inicial V., y que junto a las *Escalas para aprender a tocar el órgano o el piano* de José Lidón aparecen citados en el *Catálogo de música vocal e instrumental* de la oficina de Antonio Fernández. Éstas son obras que por el momento no hemos podido localizar más que en fuentes hemerográficas o documentales, pero que reflejan el conocimiento que se tuvo de ellas en núcleos madrileños específicos.

Una vez revisada la tabla y ante la pluralidad de las fuentes, ha sido necesario adoptar unos criterios discriminatorios<sup>26</sup> para su clasificación. Ello nos ha facilitado el poder discernir entre los métodos que se citan de manera esporádica y que se conocieron en núcleos sociales concretos, pero que no tuvieron la misma incidencia ni difusión de los que se conocieron de forma generalizada y que por lo tanto fueron más utilizados. A estos últimos es a los que daremos más importancia en el estudio que realizamos en los siguientes apartados de este capítulo, ya que son los que marcaron la transición en la técnica pianística.

No hay constancia hasta el momento de la difusión en Madrid de otros métodos de gran importancia en el contexto intenacional que protagonizaron las mejoras que

---

<sup>24</sup> Como por ejemplo las *Lecciones de piano para la instrucción de Manuela Téllez y Navarro, diríjelas el Sr. Dn. Joaquín Murguía*, (mss.) 1828 [BNE, Mp/3177/1]. En la etiqueta de la portada figura que se ofrece a la venta en la librería de José Cano de Málaga, lo cual indica que fue una obra conocida al menos en la ciudad malagueña.

<sup>25</sup> DM, 19.11.1807. El método de solfeo de Momigni también en el catálogo del Archivo Musical del Infante D. Francisco de Paula: *Le nouveau Solfege avec accompagnement de Piano par Jérôme-Koseph de Momigni* [BNE, M/1008].

<sup>26</sup> Hemos cotejado las fuentes conservadas en los archivos históricos madrileños y las anunciadas en otras fuentes documentales con las que se conservan en otras bibliotecas españolas (Biblioteca de Catalunya, Biblioteca Digital Valenciana, Biblioteca digital Galega, Biblioteca de la Universidad de La Rioja, Biblioteca de la Universidad de Granada, Biblioteca Universidad de Las Palmas, etc.) y europeas (Biblioteca Nacional de Francia, Deutsche National Bibliothek, Bayerische StaatsBibliothek, Biblioteca Nacional de Portugal, Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, etc.). Ello nos ha aportado una visión generalizada de los métodos europeos existentes en la época y cuales de ellos eran los más difundidos. Estos últimos serán analizados en cada uno de los apartados siguientes.

estaba experimentando el piano y que recogieron los nuevos criterios de la técnica interpretativa en otros países como los de Johann Peter Milchmeyer (Dresden, 1797-1799)<sup>27</sup>, Daniel G. Türk (Leipzig, 1789)<sup>28</sup>, Joseph N. Hüllmandel (London, ca.1796)<sup>29</sup>, Johann L. Dussek (London, 1796)<sup>30</sup>, Sébastien Demar (Paris, ca.1802)<sup>31</sup>, Daniel Steibelt (París, ca.1805)<sup>32</sup>, Johann B. Cramer (London, 1812)<sup>33</sup>, Francesco Pollini (Milan, [ca.1808])<sup>34</sup>, Joao Domingos Bomtempo (Londres, 1816)<sup>35</sup>, Friedrich Starke (Viena, 1819-1821)<sup>36</sup>, y August E. Müller (Leipzig, 1825)<sup>37</sup>. Algunas de estas obras tuvieron una difusión generalizada en Europa, como por ejemplo las de Daniel Steibelt, Muzio Clementi y Louis Adam; y otras fueron más locales dándose a conocer solamente en las zonas territoriales correspondientes al idioma de la edición, como por ejemplo las de lengua alemana de Türk y de Hüllmandel, conocidas fundamentalmente en Alemania y en Austria. No tenemos noticia de que estas últimas obras se conocieran durante las dos primeras décadas del XIX en Madrid ni en los Conservatorios de París o de Nápoles. Estas últimas ciudades, al igual que Madrid, se abastecían fundamentalmente de obras didácticas francesas, italianas y portuguesas.

En cuanto a la tipología de las fuentes incluidas en la tabla, éstas se pueden adscribir en general a la categoría de métodos o tratados, pues se estructuran exponiendo recursos pedagógicos de forma teórica y práctica siguiendo un orden gradual e

---

<sup>27</sup> MILCHMEYER, Johann Peter; *Pianoforte-Schule; oder, Sammlung der besten, für dieses Instrument gesetzten Stücke, aus den Werken der berühmtesten Tonkünstler ausgewählt, nach stigender Schwierigkeit des Spiels geordnet, und mit Fingersatz, Ausdruck und Manieren bezeichnet*, Dresden: Meinhold, 1797-1799.

<sup>28</sup> TÜRK, Daniel Gottlob, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen*, Halle, Schwickert, Leipzig: Hemmerde und Schwetschke, 1789.

<sup>29</sup> HÜLLMANDEL, Joseph Nicolas, *Principles of Music, chiefly calculated for the Piano e Forte or Harpsichord*. Opera XII, Londres: by the Author, [ca.1796].

<sup>30</sup> DUSSEK, Johann Ladislaus, *Instruction on the Art of Playing the Piano Forte or Harpsichord*, Londres: Corri & Dussek, 1796.

<sup>31</sup> DEMAR, Sébastien, *Grande méthode en trois parties pour le piano-forte*, París: Benoît Pollet [ca.1802].

<sup>32</sup> STEIBELT, Daniel, *Méthode de piano ou l'Art d'Enseigner cet Instrument*, París: Imbault, 1809 (grav.Meysenberg), nº plancha: 901. [BNE, J.GUEL BENZU, Métodos, caja 16]. Aunque esta obra se encuentre en el citado fondo, no se puede considerar difundida en España a principios de siglo, pues podría haber sido adquirida por el pianista en años posteriores.

<sup>33</sup> CRAMER, Johann Baptist, *Instructions for the Piano Forte*, London: Chapell, 1812; Cramer, J.B., *Anweisung das Pianoforte zu spielen*, Leipzig: Peters, [ca.1815].

<sup>34</sup> POLLINI, Francesco, *Metodo pel Clavicembalo*, Milán: Ricordi [ca.1808].

<sup>35</sup> BOMTEMPO, Domingos, *Elementos de Música e método de tocar Forte Piano*, ed. Gerhard Doderer, Colección Lusitana Musica, II /Opera Rervm Mvsicarvm Scriptorvm, Lisboa, 1979 (1ª edición Londres: Clementi & Co., 1816).

<sup>36</sup> STARKE, Friedrich, *Wiener Pianoforte-Schule*, vol.1, Viena: bei dem Verfasser, 1819; vol 2, Viena: Sprenger, 1819; vol. 3, Viena: Bermann, 1821.

<sup>37</sup> MÜLLER, August Eberhardt, *Klavier und Fortepianoschule*, Jena: Frommann, 1804; y *Grosse Fortepianoschule*, revisada y editada por Carl Czerny, Leipzig: C.F. Peters, 1825.

incluyen un repertorio didáctico gracias al cual el discípulo puede aplicar los conocimientos adquiridos. Por el contrario, a excepción de los *estudios* de Cramer<sup>38</sup> y los de Désormery, no se difundieron muchos cuadernos de *estudios*<sup>39</sup> con anterioridad a 1830 en Madrid. Temperley sugiere que el *estudio* fue uno de los géneros más importantes en la *London Pianoforte School* (1766-1860) y que se escribían para los aficionados, pues los profesionales recurrían por iniciativa propia a la ejecución de escalas, arpeggios u otros ejercicios de mecánica<sup>40</sup> que, como más adelante veremos, están incluidos en los métodos de la época. García Mallo da noticia de *Tres estudios o caprichos* para piano que fueron escritos por Arriaga en 1824 cuando el compositor se encontraba en París<sup>41</sup>, pero que no tuvieron difusión en España hasta su edición en Bilbao en 1890 por Louis Dotésio.

Paralelamente se difundieron en España durante los primeros años del siglo XIX, al igual que en el resto de Europa, pequeñas piezas para piano ordenadas gradualmente según su dificultad interpretativa, denominadas a veces por sus autores *Lecciones* o *Lecciones progresivas*. Ejemplos paradigmáticos son las *12 pequeñas piezas al estilo de lecciones para las damas* de Franz Mezger<sup>42</sup>; o las *6 lecciones progresivas sobre varios aires característicos de diferentes naciones de Europa* de Dussek, que no pueden ser consideradas métodos, pues aunque su finalidad no deja de ser formativa al

---

<sup>38</sup> CRAMER, Johann Baptist, *Estudios para piano forte en cuarenta y dos ejercicios calculados para facilitar los progresos de quienes se propongan estudiar a fondo este instrumento*, por J. B. Cramer, Madrid: León Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo, nº 23, almacén de Antonio Hermoso, 1826. Luca Chiantore cree que estos *estudios* de Cramer son los primeros estudios de tipo moderno que se conocen (CHIANTORE, Luca, *Historia de la técnica pianística*, Madrid: Alianza, 2001, p. 234). A partir de 1830 surgen numerosos cuadernos de estudios como los de Ludwig Berger, Ignace Moscheles o Henri Bertini.

<sup>39</sup> Nos referimos a *estudios* en el sentido de piezas concebidas específicamente para la práctica de las diversas técnicas y dificultades pianísticas.

<sup>40</sup> TEMPERLEY, Nicholas, *The London Pianoforte School ...* (1985), p.xviii.

<sup>41</sup> La primera edición de la obra a la que corresponde el ejemplar que se conserva en la colección de González del Valle fue realizada por Louis E. Dotésio (Bilbao, 1890) bajo el título *Tres estudios de carácter para piano* (GARCÍA MALLO, María del Carmen; *Literatura para piano conservada en Cataluña: la biblioteca de Anselmo González del Valle y Carvajal* (La Habana, 1852; Oviedo, 1911) del Departamento de Musicología (Institución "Mila i Fontanals") del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Barcelona, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2006, p. 87).

<sup>42</sup> La traducción de ésta y la siguiente obra están anunciadas en la prensa (DM, 27.4.1807) y se corresponden con las obras de Franz MEZGER, *Douze petits airs pour le forte piano d'une difficulté progressive*, anunciados estos últimos en el *Journal de Paris*, el 17 de septiembre de 1795; y a su vez comercializadas en Londres bajo el título: *Twelve sonatinas for the piano forte*, London: Preston, [ca. 1800] (obras anteriores al método del mismo autor: *Les premières leçons de forte-piano ou Méthode contenant les principes de musique*, París: Omont [ca.1821-1822]); y la traducción de Jean-Louis DUSSEK, *Douze leçons progressives pour le piano-forte dans lesquelles se trouvent introduits des airs caractérisés de différentes nations*, París: Pleyel [ca.1796] (obra que también es anterior al *Méthode pour le piano-forte*, Paris: Mme. Duhan et cie., 1814, del mismo autor Dussek).

acompañar al ejecutante a través de una dificultad interpretativa progresiva, no pueden ser consideradas obras que desarrollen una metodología preceptiva.

## **1.2. Corrientes didácticas procedentes de otros países europeos y su recepción en España**

Siguiendo la lectura obtenida del estudio de las fuentes, analizaremos detalladamente en este punto los métodos procedentes de París, Londres, Alemania y Viena, que más incidencia tuvieron en España. A juzgar por la tabla, se puede decir que en un margen de pocos años se difundieron en Madrid algunos de los primeros métodos para piano elaborados en otras capitales europeas entre 1796 y 1816: los elaborados en París por Bemetzrieder (1796), Viguerie (*ca.*1796), Pleyel (1797), Momigny (1802), Adam (1804) y Lachnith (*ca.*1805); y los elaborados en Londres por Clementi (1801) y Cramer (1802). No sabemos en qué momento fueron adquiridos, pero sí nos consta que fueron utilizados en Madrid, y muchos de ellos también en otras ciudades españolas<sup>43</sup>, y que la mayoría de ellos fue traducida al castellano bien fidedignamente o bien incorporando algunos cambios que iremos detallando en cada caso<sup>44</sup>.

Sin embargo, los primeros métodos publicados en Milán, Portugal, Leipzig o en Viena ya citados en el apartado anterior, no tuvieron una difusión conocida y generalizada en Madrid, aunque bien pudiera ser que se conocieran en círculos específicos a los que por ahora no hemos tenido acceso. Una de las razones de la poca difusión de los métodos procedentes del ámbito germano-vienés en Madrid, podría haber sido la poca incidencia que tuvieron los modelos de pianos procedentes de las fábricas alemanas y austriacas en el mercado madrileño y en otras ciudades como París, aspecto al que nos referiremos en el apartado dedicado a “Las cuestiones de la técnica pianística relacionadas con los pianos germano-vieneses” de este capítulo<sup>45</sup>. Los tipos de pianos que más se difundieron durante el primer tercio del siglo XIX en Madrid y a la vez en París fueron los ingleses, y para ellos a su vez se elaboraron las obras didácticas

---

<sup>43</sup> Sobre todo en Barcelona, ciudad en la que se difundieron por ejemplo los métodos de Pleyel [BNC, M-Fol-25], Adam [BNC, 2009-Fol-1272], Viguerie [BNC, M 362] y Cramer [BNC, M, 3134] y Pollini [BNC, M 526] entre otros.

<sup>44</sup> Los primeros trabajos de traducción fueron principalmente copias manuscritas realizadas por profesionales y por ello se prestaron en mayor medida a la recepción de aportaciones propias del músico que las llevaba a cabo, al tener éste más libertad de actuación a la hora de realizar la copia que en el caso de las ediciones impresas. A partir de la segunda década del siglo, ya se imprimieron las traducciones de todos estos métodos.

<sup>45</sup> Ver Cap. II, p. 230 y ss.

inglesas y parisinas, difundidas de forma generalizada en la capital española. Si bien Brugarolas informa sobre la fabricación de pianos vieneses en Barcelona, faltan estudios completos sobre los métodos de enseñanza del piano en Cataluña. Vilar da noticia de la alta difusión de las obras de Pleyel en Cataluña, entre las que probablemente se encontrase su método para piano<sup>46</sup>. Sin embargo, durante la tercera década del siglo, el mercado editorial español experimentó un florecimiento que motivó la publicación de obras didácticas procedentes también de Alemania y Austria, como las de Hummel o Czerny.

En el prólogo de una obra didáctica para piano elaborada por algunos músicos integrantes de “La Unión Artístico Musical”<sup>47</sup> en 1850 se citan los métodos más difundidos hasta entonces en España:

A dos clases pertenecen los métodos que circulan y sirven de testo [*sic*] para la enseñanza del piano: á la primera corresponden aquellos que concienzudamente escritos por pianistas célebres gozan de grande y justa reputación: tales son los de Hummel, Kalkbrenner, Herz y otros varios, entre los cuales colocamos también el de nuestro compatriota y profesor Sr. Albéniz<sup>48</sup>: á la segunda, pertenecen todos aquellos conocidos con el nombre de pequeños métodos, por los cuales [*sic*] aprenden algunos de los aficionados que se dedican al Piano por pura diversión, sin pretensiones de aspirar á una grande altura en este instrumento: tales son los publicados por Viguerie, Lemoine y otros. Que estos últimos son insuficientes para servir de base á una enseñanza sólida, es cosa reconocida por todos los pianistas: y nosotros añadimos que en el día son muy pocos los aficionados que tienen el mal gusto de dedicarse á tocar el Piano sin aspiraciones á hacerlo bien.

Los grandes métodos arriba mencionados, sin embargo de su mérito y del respeto y justa consideración que sus ilustres autores merecen, están dispuestos con tal severidad que hemos visto prácticamente que es casi imposible sujetar á los discípulos á la prolongada aridez de los ejercicios que contienen, y que si bien son útiles para vencer las dificultades mecánicas, se hacen á la mayor parte sobre manera pesados, y perjudiciales al gusto y afición naciente de los principiantes. Conocemos que los discípulos que adopten estos métodos y tengan la paciencia necesaria para observarlos fielmente conseguirán el objeto que sus esclarecidos autores se propusieron: Creemos también que en el norte de Europa de donde proceden la mayor parte de dichos métodos darán excelentes resultados: pero la práctica de muchos años de enseñanza nos ha demostrado hasta la evidencia, que el diverso clima y la diferencia de organización y temperamento de los que habitamos en el mediodía ecsigen [*sic*] algunas modificaciones en los procedimientos en la enseñanza de este ramo: en una palabra creemos que en España en materia de métodos es necesario

---

<sup>46</sup> BRUGAROLAS BONET, Oriol, “La construcción de pianos en Barcelona 1780-1808: los primeros constructores de pianos”, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. XXI (2011), pp. 83-102. VILAR, Josep María, “Sobre la difusió de les obres de Pleyel a Catalunya”, *Anuario Musical*, vol. 50 (1995), pp. 185-199.

<sup>47</sup> En la portada del método figuran los siguientes nombres: Juan Guelbenzu, Juan Gil, Florencia Lahoz, Nicomedes Fraile, Justo Moré, Lorenzo Zamora, Antonio Álvarez, Mariano Martín, Hilarión Eslava y Francisco Valdemosa.

<sup>48</sup> Se refiere al método para piano de Pedro Albéniz, 1840.

mezclar lo *útil* con lo *agradable*: porque nuestros naturales no tienen la paciencia é impasible calma de los alemanes<sup>49</sup>.

Según el prólogo, los métodos anteriores a 1850 se separan en dos categorías: los que han sido elaborados de forma laboriosa y esmerada por pianistas célebres, entre los que se citan a Hummel, Kalkbrenner, Herz, y Albéniz; y los escritos para el rápido aprendizaje y diversión de los aficionados publicados por autores como Viguerie o Lemoine, que son del todo insuficientes para transmitir una enseñanza sólida.

Estas apreciaciones desvelan, además de los intereses comerciales de la Unión Artístico Musical por vender su obra dando a entender que ninguno de ellos se adapta a las necesidades españolas, una inflexión en la línea docente del instrumento, que según nuestras investigaciones no coincide en el tiempo, pues ya hacia 1830 se verifica la culminación de un proceso evolutivo hacia la pedagogía moderna del piano, en la que ya se encuentra consolidado el lenguaje idiomático específico del instrumento. En el cuarto apartado de este capítulo, dedicado a estudiar la configuración de ese lenguaje idiomático en los métodos, veremos cómo durante las dos primeras décadas del XIX las obras didácticas dan a conocer unos criterios pedagógicos que todavía no están del todo asentados, y que a partir de la publicación del método de Hummel en 1827 se da un paso definitivo hacia la pedagogía moderna del piano.

### **- *Métodos franceses***

Según los datos plasmados en la tabla, la mayor parte de los métodos foráneos para piano que llegaron a España a principios del siglo XIX procedían de París. La proyección que tuvo la actividad musical de la capital francesa en España y en el resto de Europa dejó una profunda huella en el campo de la enseñanza del piano. Como centro cultural, París atraía a un buen número de artistas, entre los que se encontraban compositores cuyas aportaciones novedosas a las composiciones para tecla favorecieron la transmisión de una nueva técnica de escritura que los clavecinistas y organistas de esa época fueron asimilando y recogiendo en sus textos didácticos a raíz

---

<sup>49</sup> *Método completo de piano por la Unión Artístico Musical*, Madrid: M. y Salazar, C/ Esparteros nº 3 [ca.1849] [BNE, Mp/2803(15)]. Probablemente y siguiendo las explicaciones del prólogo, esta obra saliese a la luz este mismo año de constitución de la Sociedad Artístico Musical. Es posterior al método de Pedro Albéniz (1840).

de la presentación en público del piano en Londres, que aconteció en 1768<sup>50</sup>. La primera generación de pianistas en París se constituyó, según Adélaïde de Place, con parte de los músicos que, gozando de buena reputación como intérpretes virtuosos del clave o del órgano, decidieron experimentar con una nueva técnica de escritura al piano. Entre ellos se encontraban en un primer momento los alemanes Johann Schobert y Johann Gottfried Eckard<sup>51</sup> y, siguiendo los pasos de éstos, Ignace Pleyel, Jean-Louis Adam, Étienne-Nicolas Méhul, L.E. Jadin, J.L. Dussek, François-Adrien Boieldieu o Daniel Steibelt. Algunos eran también célebres compositores de música escénica que motivados por la demanda de un nuevo público interesado en consumir música “a la moda” buscaron fórmulas de interpretación adaptadas a las características del piano<sup>52</sup>.

Algunas de las novedades se recogieron en los métodos todavía dirigidos al “clave y al forte piano”, que se venían elaborando en París desde aproximadamente 1783 por autores como Felix-Louis Despréaux<sup>53</sup>, Johann Christian Bach y Francesco Pasquale Ricci<sup>54</sup>, François-Guillaume Ducray-Duminil<sup>55</sup> o Jean-François Tapray<sup>56</sup>, cuyas ediciones facsímiles han sido publicadas recientemente<sup>57</sup>. Estas obras contienen

---

<sup>50</sup> PLACE, Adélaïde de, *Le Piano-forte à Paris entre 1760 et 1822*, París: Aux Amateurs de livres, 1986, pp. 91-92.

<sup>51</sup> Johann Gottfried ECKARD había publicado en París en 1763 *Six Sonates pour le clavecín* Op.1, cinco años antes de la aparición en público del piano en dicha ciudad. Esta obra incluía cambios frecuentes de dinámica de *p* a *f*, así como cambios graduales, que justificaba en el prólogo diciendo que esta obra se podía interpretar tanto al clave o al clavicordio, como al forte piano y que por ello se había visto obligado a especificar y anotar los pasajes suaves y fuertes, cosa que hubiera sido innecesario si solamente se hubiese destinado la obra al clave (ROSENBLUM, Sandra P., *Performance practices in Classic Piano Music*, Bloomington: Indiana University Press, 1988).

<sup>52</sup> Para más información se puede consultar: SUTHERLAND, David A.; “La evidencia más temprana del lenguaje técnico del piano”, en Luisa Morales (ed.), *Claves y pianos españoles: Interpretación y repertorio hasta 1830*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 2003, pp.133-140. GAS-GHINDINA, Catherine; JAM, Jean Louis (ed. Lit.), *Aux origines de L'école française de pianoforte de 1768 à 1825*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

<sup>53</sup> DESPREAUX, Felix-Louis, *Cour d'éducation de clavecín ou pianoforte. Seconde Partie, contenant les principes du doigté de Clavecín suivis de 50 Leçons composées de Musettes, Menuets, Contredanses, Allemandes, Tambourins, Airs de Balets et Ouverture d'Operas, le tout arrangé d'une difficulté graduelle*, París: L'Auteur [ca.1783] n° plancha 640.

<sup>54</sup> BACH, Johann Christian & Ricci, Francesco Pasquale, *Méthode ou recueil de connaissances Elementaires pour le Forte-Piano ou Clavecín. Oeuvre mêlé de theorie et de pratique divisé en deux parties, compose pour le Conservatoire de Naple*, París: Le Duc, 1786.

<sup>55</sup> DUCRAY-DUMINIL, François-Guillaume, *Clavier et gamme de clavecín ou piano-forte, pour apprendre sans Maître les Irs. Eléments de ces deux Instrumens*, París: Toulan, 1788.

<sup>56</sup> TAPRAY, Jean-François, *Premiers Eléments du Clavecín ou du Piano avec des observations preliminaries, pour apprendre à se placer et poser les mains sur le Clavier. Des leçons pour former les doigts à différens exercices. Des études mesurées pour accoutumer à la lectura des deux parties ensemble. Suive de douze piueces d'une difficulté gradúele*, París: Chez Bonjour, Md. De Musique, 1789 (Gravé par Mlle. Rickert).

<sup>57</sup> ROUDET Jeanne, *Piano Forte. Méthodes et leçons pour piano-forte ou clavecín*, en Jean Saint-Arroman (dir.) *Méthodes & Traités 1600-1800*, Bressuire: Fuzeau, 2004.



informaciones valiosas acerca del tipo de aprendizaje que se demandaba en la capital del país vecino a finales del siglo XVIII, aunque como veremos más abajo, la capital anglosajona también fue durante esta época un referente importante en la fabricación de pianos y en la creación de repertorio específico para ellos; y en Viena autores como Beethoven, Mozart, Müller o Czerny, entre muchos otros, impulsaron la creación y la difusión de una literatura destinada específicamente al instrumento. Actualmente se atribuye la misma importancia al “estilo clásico londinense” (*Londoner Klassischer Stil*) que al “estilo clásico vienés” (*Wiener Klassischem Stil*)<sup>58</sup> y se descarta la idea de que París fue el único centro de la vida pianística durante el cambio de siglo<sup>59</sup>.

El método del clavecinista alemán Anton Bemetzrieder<sup>60</sup> es una de las obras didácticas más antiguas destinada al clave y al piano que se conocieron en Madrid<sup>61</sup>. Esta fuente resulta de gran interés por su temprana fecha de elaboración, hacia 1796, y porque nos ha permitido constatar la idea ya expuesta por otros autores como Latcham o Adelaïde de Place<sup>62</sup>, de que hasta finales del siglo XVIII no había una práctica interpretativa específica del piano, sino que en los métodos, al igual que en el resto del repertorio, este instrumento aparecía asimilado al clave. Bemetzrieder había editado anteriormente otros manuales didácticos destinados al aprendizaje del clave, uno en 1771 (traducido al español por Benito Bails y editado por Joaquín Ibarra en 1775)<sup>63</sup> y

---

<sup>58</sup> Gerhard, Anselm, *London und der Klassizismus in der Musik...* (2002), p. 10.

<sup>59</sup> Existen estudios recientes sobre la importancia de la vida musical pianística en otras ciudades europeas en torno al cambio de siglo, como los de: BIBA, Otto, “Die Wiener Klavierszene um 1800. Klavierunterricht, Klavierspiel, Klaviermusik, Klavierbau”, en Richard Bösel (ed.), *La cultura del fortepiano 1770-1830*, Bolonia: Ut Orpheus Edizioni, 2009, pp. 231-261. Gerhard, Anselm, *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der absoluten Musik und Muzio Clementis Klavierwerke*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2002.

<sup>60</sup> BEMETZRIEDER, Anton, *Nouvelles leçons de clavecin ou piano-forté*, Paris: chez P. Porro, rue Beaurepaire, n. 10, au magasin de musique, instruments et cordes [ca.1796] [BNE, M/2515]. Sí existen obras españolas anteriores destinadas al piano de compositores como Sebastián de Albero, Blasco de Nebra, Lidón, etc., pero en este caso nos estamos refiriendo a obras didácticas. Antonio Baciero atribuye a Sebastián de Albero la primera designación de una composición para “pianoforte” en España. Se trata de las seis piezas manuscritas contenidas en *Obras para clavicordio o pianoforte* que se conservan en la biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Powell cree que la colección pudo haber sido compuesta en 1746 (GEMBERO, María, “Sebastián Ramón de Albero”, en: *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, vol. 1, Dir. Emilio Casares, Madrid: SGAE, 1999, pp. 204-206).

<sup>61</sup> En la Biblioteca de Catalunya se conserva el método de Francesco Pollini [BNC, M 526] y aunque está sin fechar, se calcula que fue redactado en torno a 1808, después del de Bemetzrieder.

<sup>62</sup> LATCHAM, Michael, “Four eighteenth-century cembali”, en Luisa Morales (ed.), *Cinco siglos de Música de Tecla Española*, Almería: Asociación Cultural LEAL, 2007, pp. 233-250. PLACE, Adelaïde de, *Le Piano-forte à Paris entre 1760 et 1822*, París: Aux Amateurs de livres, 1986, p. 96.

<sup>63</sup> BEMETZRIEDER, Anton, *Leçons de clavecin, et principes d'harmonie*, París: Chez Bluët, 1771. Traducido al español por Benito Bails y editado por Joaquín Ibarra en 1775 (SANHUESA FONSECA, María, “Bails, Benito”, en: *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, vol. 2, Dir. Emilio Casares, Madrid: SGAE, 1999, p.61).

otro en 1778, en los que no mencionaba el piano. Se puede decir que en el espacio de dieciocho años este último instrumento fue ganando su atención.

Al analizar las diferentes obras didácticas dedicadas ya específicamente al piano, vemos que en las procedentes de París publicadas durante las últimas décadas del siglo XVIII y primera del siguiente se establecieron por primera vez unos criterios generales, adecuados a la práctica interpretativa del piano, al avance de la tecnología del instrumento, y a su evolución hacia un modelo más estándar y convencional. Estas obras didácticas convergen en su orientación práctica y funcional, así como en la reducción generalizada de la parte teórica, que suele estar resuelta en los primeros apartados, haciendo hincapié en la colocación de la mano, la digitación y la ejecución de los adornos. En la parte práctica se omiten las indicaciones para resolver problemas de ejecución y se prescinde de acotaciones de velocidad u otros parámetros virtuosísticos resaltando la comodidad propia de la mano, sujeta por un brazo inmóvil y distanciándose siempre de las complicaciones técnicas.

A comienzos del siglo XIX aún no se había creado en España un conservatorio de música oficial y la metodología que se iba desarrollando estaba asociada a la práctica interpretativa del aficionado y de los profesionales. Las obras didácticas que llegaban de la capital francesa eran acogidas con expectación, se anunciaban en la prensa, se traducían, y se vendían en los almacenes.

En Madrid se conocieron al menos cinco métodos vinculados a la enseñanza del piano en el *Conservatoire National de Musique* de París, elaborados en el espacio de nueve años entre 1796 (un año después de la fundación del conservatorio) y 1805. También es muy probable que se conociese en la capital española el método de Francesco Pollini utilizado en el Conservatorio de Milán y el difundido en Lisboa de Joao Domingos Bomtempo. Los métodos procedentes de París fueron los de Viguerie (1796), Pleyel (1797), Cramer (1802), Adam (1804) y Lachnith (ca.1805). Desconocemos si el método de la profesora del Conservatorio de París Hélène de Montgeroult, *Cours complet pour l'enseignement du piano-forte* (1816)<sup>64</sup>, se difundió en Madrid hasta la apertura del Conservatorio de Música de M<sup>a</sup> Cristina, momento en

---

<sup>64</sup> Para más información sobre esta compositora se puede consultar: DORIVAL, Jérôme, *Hélène de Montgeroult: La Marquise et la Marseillaise*, Lyon: Symétrie, 2006.

el que fue adoptado como uno de los primeros métodos en la enseñanza del piano antes que el de Pedro Albéniz<sup>65</sup>.

En las publicaciones didácticas españolas existe un interesante paralelismo entre los primeros métodos parisinos vinculados al Conservatorio de París, y los de autores como José Nonó o José Sobejano, interesados en introducir la escuela francesa en España. Al igual que los compositores de otros países, algunos autores españoles se desplazaron a la capital francesa buscando modelos didácticos referidos al piano y a la vez buscando editores para publicar sus obras<sup>66</sup>. El resultado fue la penetración de la corriente pedagógica francesa en España y con ella la traducción y creación de una serie de métodos, que a su vez contienen grandes similitudes entre ellos.

La traducción de la obra de Pleyel se difundió en Madrid al menos desde 1803<sup>67</sup>. Nonó se encargó de “traducir” casi idénticamente el método de Viguerie y lo publicó con el título de *Método fácil y práctico para aprender con toda perfección á tocar el forte piano conforme al último que se sigue en París arreglado por D. José Nonó, director del Conservatorio de Música de esta Corte*, editado en 1821 por la imprenta de Aguado y Compañía y estampado por Bartolomé Wirmbbs (Fig.1):

---

<sup>65</sup> BERNARD, Hélène, “El archivo Histórico-administrativo del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fuentes inéditas del siglo XIX”, en Begoña Lolo (ed.), *Campos interdisciplinarios de la Musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (octubre 2000)*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. I, pp.377-393. Para más información sobre el Conservatorio de Música M<sup>a</sup> Cristina de Madrid se puede consultar también la Tesis doctoral de Hélène Bernard: *Culture et éducation artistique en Espagne au temps d'Isabelle II, le Conservatoire royal de musique et de déclamation "Marie-Christine" de Madrid : Impact et fonctions 1830-1868*, Tesis doctoral, Université François Rabelais (Tours), 2006.

<sup>66</sup> Real Orden concediendo licencia a José Nonó para pasar a París para adquirir algunos conocimientos que necesita para publicar su Diccionario músico. Se le concede el permiso (RCSMM, Archivo, Leg. 2/ exp. 130/ doc. 1, 8 diciembre 1834).

<sup>67</sup> El primer anuncio en el *Diario de Madrid* que se ofrece el método de Pleyel es de 1803 [DM, 2.4.1803]

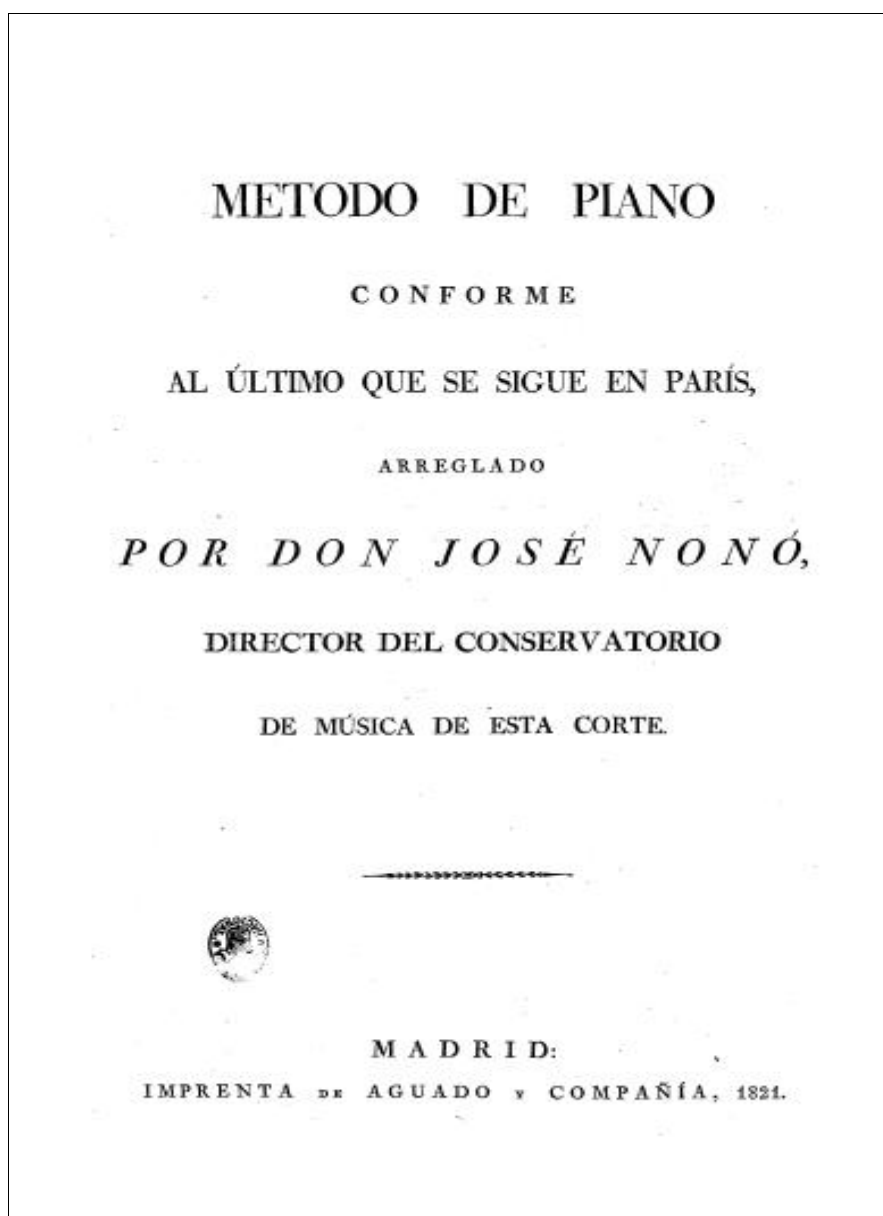


Fig. 1. José Nonó, *Método de piano*, Madrid: Aguado y Compañía, 1821, portada

Sobejano elaboró *El Adam español* (Fig. 2), al que añadió aportaciones propias muy interesantes, como veremos más adelante. Si bien establecemos algunos paralelismos entre las obras foráneas y españolas en este apartado, aportamos más información sobre los métodos traducidos al castellano en el apartado dedicado a las obras didácticas españolas.



Fig. 2. José Sobejano y Ayala, *El Adam español*, 1826, portada

Las similitudes entre todas estas obras didácticas españolas y francesas citadas son significativas y demuestran la incorporación a la técnica interpretativa de unos criterios generales referentes al lenguaje musical del instrumento que se asentaron rápidamente al entrar en funcionamiento en el repertorio de la época. Todos estos criterios que están plasmados en los métodos testifican la aparición de una nueva concepción de la pedagogía del piano. La importancia que atribuimos a la obra didáctica de Bernard Viguerie *L'art de toucher le pianoforte* es que fue, junto con la

de Frédéric Thiémé<sup>68</sup>, una de las primeras en estar dedicada exclusivamente al piano. En este sentido se puede decir que son creaciones pioneras que sirvieron de punto de partida para otras obras que se sucedieron inmediatamente después, como las de Pleyel y Adam. Pero también fueron una fuente imprescindible, como veremos más adelante, para la creación de los métodos de Miguel López Remacha y de José Nonó.

La portada del método de Viguerie (Fig. 3) está ricamente ilustrada y presenta la imagen de un piano de la época en el que claramente se puede ver la extensión del teclado de cinco octavas y un mueble de madera de gran elegancia. A cada lado del mismo hay una banqueta, en la que tomarían asiento el profesor y el discípulo, pero que también podría servir para interpretar piezas a cuatro manos.

La partitura que está abierta en el atril de este grabado se corresponde con el mismo método que se presenta. A juzgar por los ricos adornos que el autor incorpora a esta página, creemos que pretendía resaltar el piano como instrumento selecto, dejando clara la situación privilegiada de la que gozaba al estar situado en el centro de la página. Otros instrumentos como los violines, los clarines o la lira, aparecen colocados como parte del adorno de la orla y haciendo referencia simbólica a la música. En esta misma portada también se detallan los objetivos y el contenido del método: la posición del cuerpo y de los dedos, el conocimiento del teclado, la digitación y los ornamentos, además de doce ejercicios para dar soltura a los dedos y veintidós lecciones de dificultad gradual encabezados por las instrucciones correspondientes y para finalizar, un suplemento de veinticuatro pequeños aires conocidos. Es decir, pretende ayudar al discípulo en la lectura y ejecución de la música para piano, y facilitarle el dominio de repertorio para su interpretación en público<sup>69</sup>. Presupone el conocimiento del solfeo y dirige sus explicaciones directamente a la técnica pianística, para lo cual utiliza toda la extensión del teclado. Ilustra las explicaciones teóricas con pequeñas piezas para acostumbrarse a tocar terceras, arpeggios, los matices piano y fuerte, el ríforzando, trinos, apoyaturas,

---

<sup>68</sup> THIÉMÉ, Frédéric, *Principes abreges de musique pratique pour le Forté Piano avec gammes Exercices, Préludes et Aires connus disposés Méthodiquement et en forme de Leçons pour parvenir en peu de temps à la Connoissance du doigté de cet Instrument pour les Tons les plus usités de la Musique Modernes. Suive de Six Petites Sonates formées d'Airs connus*, Rouen (París): Chez l'Auteur, 1796. Aunque el primero en hacer referencia a la docencia del instrumento junto al clave sería Despréaux, Felix-Louis, *Cour d'éducation de clavecin ou pianoforte*, París: l'Auteur, 1783, n° plancha 640.

<sup>69</sup> En la introducción del método: “[Se pretende] buscar los medios mas propios para familiarizar insensiblemente al discípulo en las varias dificultades de la lectura y ejecución de la música de Piano, y hacer al mismo tiempo que aprenda con bastante gracia y no por rutina [de memoria] piezas dignas de ejecutarse en público”.

grupetos, tresillos, cruce de manos, etc”, que son esencialmente piezas sencillas denominadas: *Rondó, Minuetto, Siciliana*, etc.



Fig. 3. Bernard Viguerie, *L'art de toucher le pianoforte* [ca.1796] portada

Existen otros dos cuadernos más<sup>70</sup>, de los que se desconoce hasta ahora su paradero en España. El *Método completo de piano* de Viguerie en español que fue editado en

<sup>70</sup> VIGUERIE, Bernard, *L'Art de toucher le piano-forte*, ouvre 6, 1<sup>re</sup> et 2<sup>re</sup> suites, Paris : l'auteur, 1796. *L'Art de toucher le piano-forte*, ouvre 7, 3<sup>e</sup> suite, Paris : l'auteur, 1807. (PLACE, Adélaïde de, *Le*

Madrid en torno a 1873<sup>71</sup>, y que es una reedición del que publicó León Lodre (ver Apéndices nº 3). Finaliza con la explicación del uso de los pedales y como colofón se recomienda al discípulo no continuar con el siguiente libro del autor (Viguerie), sino pasar a estudiar directamente la obra de Cerny op. 299, Bertini op. 29 y los 42 estudios de Cramer. Por lo tanto creemos que al menos en España los cuadernos segundo y tercero de la obra didáctica de Viguerie no tuvieron difusión.

El método más amplio y detallado, que recoge la totalidad de las enseñanzas impartidas en el Conservatorio de París desde su fundación, es el de Louis Adam. Nos referimos al publicado por esta institución en 1804<sup>72</sup>, que es una ampliación de la edición de 1798<sup>73</sup>, también publicada por el Conservatorio, después de haber sido aprobado por una “comisión encargada de elaborar un método de piano” para la enseñanza en el centro. La comisión estaba compuesta por Gossec, Méhul, Chérubini, Adam, Catel, Gobert, Jadin y Eler, y había nombrado a Adam redactor de la misma. En este sentido hay que entender esta obra como una “recopilación” de criterios difundidos tanto por Adam como por el resto de los músicos que formaban parte de la comisión y no como un método elaborado solo por Adam<sup>74</sup>. Para la confección de esta obra se tuvieron en cuenta otros métodos que ya estaban en circulación y que probablemente ya se utilizaban en el Conservatorio de París, como los de Viguerie y Pleyel. Se trata de la primera obra oficial destinada a la enseñanza del piano en dicha institución<sup>75</sup>, a la que habían precedido otras. No obstante, le otorgamos una alta

---

*Piano-forte...* (1986), p. 375). No hemos podido encontrar ediciones de estas obras en ninguna de las bibliotecas europeas que hemos consultado, incluidas las francesas.

<sup>71</sup> VIGUERIE, Bernard, *Método completo de piano*, Madrid: Manuel Giménez [1873].

<sup>72</sup> ADAM, Louis, *Méthode de Piano du Conservatoire* rédigée par L. Adam membre du Conservatoire, adoptée pour servir à l'Enseignement dans cet Etablissement, París, 1804.

<sup>73</sup> ADAM, Louis et LACHNITZ, Ludwig-Wensel, *Méthode ou Principe general du doigter pour le Forte Piano adoptée par le Conservatoire de Musique de Paris pour servir à l'Instruction des Elèves dans cet Etablissement Sieber père*, París, 1798.

<sup>74</sup> “Aux termes de Règlement du Conservatoire, une commission spécial composée de M.M. Gossec, Méhul, Chérubini, Adam, Catel, Gobert, Jadin et Eler, s'est réunie à l'effet de proceder à la formation d'une Méthode de Piano pour servir à l'enseignement dans le Conservatoire de Musique. M. Adam a été nommé rédacteur de cet ouvrage” (ADAM, Louis, *Méthode de Piano...* 1804, p.1). Esta idea es la misma que se adopta en el Real Conservatorio de Madrid tras su inauguración, pues se establece como método oficial uno de procedencia francesa, reelaborado por varios autores: “Habiéndose dignado S.M. como tan amante de las bellas Artes, principalmente de la música, conceder a un profesor acreditado en esta facultad su Soberano permiso para establecer un Conservatorio de música, con el laudable objeto de elevarla a superior grado de perfección y pureza, y propagarla por todo el reino, se dará principio a este utilísimo establecimiento del modo siguiente: [...] 3º, se dará el solfeo compuesto por los profesores más clásicos que se conocen, como son Agus, Carel, Cherubini, Gossec, Langlé, Lesueur, Meul y Riger, revisado por otros profesores y adoptado para la enseñanza del Conservatorio de París” (DM, 19.2.1818).

<sup>75</sup> Adam explica en el texto introductorio que dirige su método a sectores más amplios, como son a acompañar el canto, a los estudiantes de armonía y a los compositores, lo cual nos aporta información



consideración por recoger diferentes tendencias didácticas coetáneas a ella y por servir de modelo para publicaciones posteriores. Es decir, creemos que es una obra didáctica que crea escuela<sup>76</sup>, planteada ésta a partir de las necesidades técnicas y expresivas del piano. Su principal objetivo es la consecución de “la perfección de ejecución, que se aprecia en dos cualidades inseparables, como son el buen estilo y la sensibilidad del gusto”. El *bon style* se refiere al procedimiento o manera de interpretar en sí, que lo califica de “bueno” por ser novedoso, es decir, el que se conocía hasta entonces dejaba de ser “válido” para el nuevo instrumento, ya que las prácticas interpretativas habían evolucionado de manera que necesitaban una revisión. Ésta afectaba a distintos aspectos como a la manera de colocar el cuerpo y las manos, a la forma de ejecutar las notas y a la digitación, como se puede apreciar en la siguiente tabla (Fig.4).

En dicha tabla podemos apreciar que en todos los métodos se exponen elementos concernientes al lenguaje idiomático específico del piano. Adam informa en la introducción de su método sobre la necesidad de instruir al discípulo en los “principios elementales” de la música antes de pasar al conocimiento y estudio del mecanismo del instrumento, para lo cual antepone una serie de apartados que detallan unas reglas generales<sup>77</sup>. De esta manera, deja asentado el procedimiento que se debe en el aprendizaje del piano.

Todos los métodos coinciden en la sugerencia de un adiestramiento técnico progresivo, partiendo de la correcta colocación del cuerpo y de las manos al teclado, para ejercitar primero los dedos sobre cinco notas mediante pequeños fragmentos musicales, practicar después el paso del pulgar, las escalas, los arpeggios, notas dobles, y finalmente acordes y octavas. El ejercicio digital está condicionado por la sugerida inmovilidad de las manos. Solamente se podrá mover ligeramente la muñeca, según

---

acerca del cambio acaecido en las prácticas musicales, al sustituir el piano al clave o al clavicordio como “instrumento de estudio”: “Non moins utile aux compositeurs qu’à l’accompagnement du chant, le Piano est d’une nécessité absolue à ceux qui étudient l’harmonie, c’est sur cet instrument qu’ils peuvent se familiariser avec la théorie des accords, et en étudier la pratique. Le compositeur peut y essayer ses productions et se rendre compte de toutes les parties qui doivent former son orchestre”.

<sup>76</sup> En el Diccionario de la Lengua Española se otorga a la palabra “escuela” varias acepciones. Entre ellas: “Doctrina, principios y sistema de un autor”, y “Conjunto de discípulos, seguidores o imitadores de una persona o de su doctrina, arte, etc”.

<sup>77</sup> ADAM, Louis, “Introduction: Nous improvons une vieille routine toujours nuisible à l’avancement des élèves qui étudient le forte piano, c’est celle de leur enseigner les éléments de la musique en même temps que le mécanisme de cet instrument. Comment est-il possible qu’un élève n’ayant aucune instruction en musique, puisse apprendre à la fois, la valeur des notes, la mesure, plusieurs clefs, la connaissance du clavier, le doigter, etc?... Nous ne démontrerons donc point les principes de la musique dans cet ouvrage, parce qu’il est absolument nécessaire, et c’est une règle générale, que les élèves les connaissent parfaitement avant de commencer l’étude d’un instrument”.

las normas dictadas por Adam, en los *staccatos*. En ninguno de los métodos hay indicios de otros movimientos de la mano.

<b>Viguerie</b> (ca.1796) <b>(Nonó)</b> <sup>78</sup>	<b>Pleyel</b> (1797) <sup>79</sup>	<b>Adam</b> (1804) <sup>80</sup>	<b>López Remacha</b> (1817-24) <sup>81</sup>	<b>Sobejano</b> (1826) <sup>82</sup>
1º- De la posición del cuerpo y de los dedos. 2º- Del conocimiento del teclado. 3º- Del orden de los dedos en general. 4º- De los adornos usados en el Forte-Piano. 5º- Del arpeggio. 6º- Sobre los tresillos. 7º- Del cruzar de manos. 8º- Ejercicio de Escalas. 9º- Estudios o Ejercicios sobre la Escala y postura perfecta en los tonos más usados.	1º- Des Notes. 2º- L'extension. 3º- Des Modifications. 4º- Figures des Notes et des Signes qui leur répondent. 5º- Relative aux Triolets 6º-Explication de la Mesure. 7º- Caractères des Tems. 8º- Signes sur les notes. 9º- Des Agrémens de l'expression. Du Gout. Du Tremblement ou de la Cadence. Du Tril ou Cadence Brisée. De la Cadenza ou du point d'Orgue. 10º- Des Différentes Clefs. 11º- Des Intervalles. 12º- Des Tons ou Modes.	1º- De la connaissance du clavier. 2º- De la position du corps. 3º- Régles pour placer les mains sur le Clavier. 4º- Du doigter des Gammes. 5º- Principes du doigter, en général. 6º- De la manière de toucher le Piano et d'en tirer le son. 7º- De la liaison des Son, et les trois manières de les détacher. 8º- Du Trille, des notes de goût ou d'agrément. 9º- De la mesure, des mouvemens et de leur expression. 10º- De la manière de se servir des Pédales 11º- De l'art d'accompagner la Partition. 12º- Du Style.	1º- De la posición del cuerpo. 2º- Del orden de los dedos. 3º- Exposición práctica del teclado.	1º- Del teclado 2º- Posición del cuerpo 3º- Posición de las manos. 4º- Ejercicios para adquirir el movimiento particular de los dedos. 5º al 8º- Escalas naturales de diversas clases. 9º- Arpeggios. 10º- Ejercicios de dedos. 11º- Escala cromática. 12º- Acordes. 14º al 17º- Escalas. 18º- 20º- Acordes.

Fig. 4. Apartados en los métodos de piano

<sup>78</sup> Utilizamos la traducción española del método: VIGUERIE, Bernard, *Método para piano-forte, parte Iª. Nueva edición aumentada con varios ejercicios para aprender a tocar por todos los tonos, seguido de varias sonatas de las mejores óperas de Rossini*, Madrid: León Lodre, librería de Hermoso y Sanz, [ca.1826-47] n° de plancha 122. [BNE, M/1286]

<sup>79</sup> Ya que no hemos localizado la traducción completa, utilizamos la publicación francesa: PLEYEL, Ignaz; *Méthode pour le pianoforte par Pleyel et Dussek. Cette méthode contient essentiellement les principes du doigté du forte piano*, París: Pleyel, propriété de l'éditeur, 1797, (gravé par Michot) n° plancha 121 [BNE, M/7501]

<sup>80</sup> ADAM, Jean Louis, *Méthode...* (1804) [RCSMM, 1/307]

<sup>81</sup> LÓPEZ REMACHA, Miguel; *Principios o Lecciones Progresivas para Forte-Piano conformes al gusto y deseos de las señoritas aficionadas a quienes los dedica su autor*, Madrid: B. Wirbms, Librería Orea, [1817-24] [BNE, MC/3763/1].

<sup>82</sup> SOBEJANO Y AYALA, José, *El Adam español, método para piano*, 3 vol., 1826.

La primera premisa revisada en casi todos los métodos es la colocación correcta del cuerpo y de las manos, debido a que las dimensiones del instrumento y la longitud de las teclas habían aumentado respecto al clave y la mano tendía a situarse por encima del teclado y paralela a él, de manera que todos los dedos estuvieran en disposición de pulsar las teclas. Carew atribuye la nueva colocación de la mano además a otro factor, que es el incremento en la sensibilidad de la pulsación, que era susceptible de modificar el sonido<sup>83</sup>. Pleyel explica detalladamente esa nueva colocación de los dedos, que deben estar plegados en la primera falange y ligeramente curvados en la segunda, de manera que la totalidad de la mano adquiera una forma redondeada y sin apoyarse hacia la derecha o izquierda de la misma, poniendo atención en el dedo meñique, donde tiende a curvarse. El pulgar debe estar un poco redondeado y no separarse más que seis centímetros del segundo o índice. Todos los dedos deben estar colocados encima de las teclas, rozando la superficie de las mismas, y para hacerlas sonar es preciso que el dedo correspondiente se levante un poco por encima del teclado sin extenderse y que pulse la tecla cayendo perpendicularmente. El dedo debe levantarse después de presionar la tecla y al mismo tiempo que baja el siguiente. También es necesario redondear el dedo pequeño y dejarlo caer, para obtener más fuerza y poder así suplir su fragilidad. En este punto, Pleyel está haciendo referencia a una técnica digital muy diferente a la asociada al clave, en el que se acostumbraba a retirar la primera falange del dedo hacia atrás después de haber “herido” la tecla, coincidiendo con el movimiento que efectuaban los laudistas<sup>84</sup>.

Con la nueva postura de la mano, Pleyel reconoce la igualdad sonora de todos los dedos y más que en la fuerza, sugiere ejercitarlos en la agilidad, en la velocidad y en la buena coordinación entre ellos, para conseguir una interpretación adecuada del *legato*<sup>85</sup>. Esta nueva sonoridad estaba relacionada con la simulación del “canto” y con la necesidad de trasladar al teclado pasajes de acentuado lirismo o melodías derivadas de la ópera, que en el clave eran irrealizables. La nueva posición de los dedos haría posible el enlazar limpiamente unos sonidos con otros y afrontar la melodía con expresividad.

---

<sup>83</sup> CAREW, Derek, *The Mechanical Muse: The Piano, Pianism, and Piano Music, c. 1760-1850*, Burlington: Ashgate, 2007, p. 38.

<sup>84</sup> CHIANTORE, Luca, *Historia de la técnica pianística...* (2001) p. 47

<sup>85</sup> “Il faut s’exercer à les faire [les exercices] le plus longtemps et le plus vite possible, d’abord très légèrement et avec beaucoup de douceur...” (PLEYEL, Ignace, p. 22). “Quant un doigt a frappé une touche, il faut qu’il se relève et la quitte en même tems qu’un autre doigt frappe la note suivante...” (PLEYEL, Ignace, p. 20).

Pleyel ilustra sus indicaciones textuales con una imagen de las dos manos al teclado, cuya posición coincide con la que presenta en la portada en cuanto a la igualdad de colocación de las dos muñecas y a la postura arqueada de la mano.

La imagen de la portada ofrece más información en cuanto a la colocación del cuerpo y de los brazos al piano:

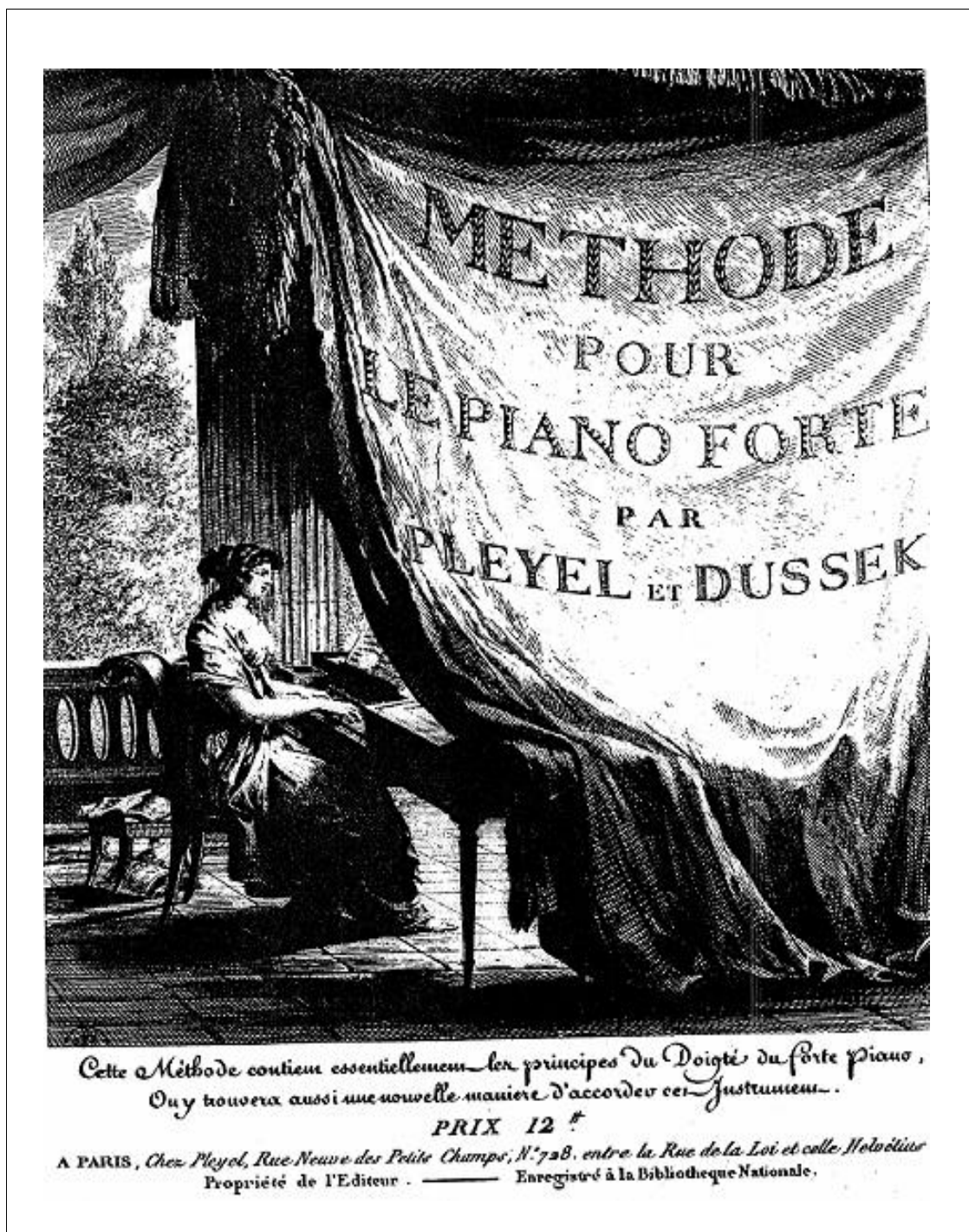


Fig. 5. Ignace Pleyel, *Méthode pour le pianoforte*, 1797, portada.

Y la imagen dedicada únicamente a las manos aporta información muy detallada de la colocación de los brazos, muñecas y dedos al piano:



Fig. 6. Ignace Pleyel, *Methode pour le pianoforte*, 1797, p. 15.

En ambos casos coincide la colocación de las manos y de los dedos al teclado, y se corresponde con la descripción que hemos hecho más arriba y con la que propone Viguerie en su método:



Fig. 7. Bernard Viguerie, *L'art de toucher le pianoforte*, p. 7

Resulta llamativo, aunque no extraño, que la persona que está sentada al piano sea una mujer. Ésta fue la principal destinataria de una gran parte de la literatura pianística de principios del siglo XIX y le fueron expresamente dedicadas algunas de las obras didácticas para piano, como las de Pleyel, Hummel, López Remacha o Désormery<sup>86</sup> y uno de los primeros periódicos musicales: *La Lira de Apolo*. La educación de la mujer a principios del siglo XIX era muy escasa. Entre las enseñanzas que recibía durante su formación en la juventud se encontraban la pintura, costura, baile y la música. Una vez instruida, a la mujer de cierto rango social le estaba vedado el trabajo y tampoco se le permitía exhibir sus cualidades artísticas en público, a no ser que se tratase de reuniones familiares a las que asistían también allegados y admiradores, en el caso de estar en edad de contraer matrimonio. El ejercicio de la música era una de las principales válvulas de escape que le permitían llegar a realizarse socialmente sin que estuviera mal vista dicha actividad. Somfay cree que la facilidad adquisitiva de los modelos de pianos de mesa<sup>87</sup> favoreció el acceso del sexo femenino a este tipo de prácticas y Cole remarca que en el periodo que va de 1765 a 1795 un 80% de los intérpretes eran mujeres<sup>88</sup>.

Los avances que presenta el método de Pleyel son significativos en relación a otros anteriores, como el de Bemetzrieder, quien digita los ejercicios de dedos todavía con una concepción amplia, válida indistintamente para el clave y para el piano<sup>89</sup> y sin detenerse en explicaciones sobre las convenciones a las que recurre. Pleyel es uno de los primeros autores que recopila algunas normas específicas para la buena digitación al piano y lo hace a lo largo de todo un capítulo, apoyándose en algunos ejemplos

---

<sup>86</sup> HUMMEL, *Repertoire de Musique pour les Dames Ouvrage periodique et progressif*, Viena: Artaria & co. [ca.1804] (El ejemplar consultado tiene la signatura BNE, M/1008 (leg.nº 9), y pertenece a la colección del Infante Francisco de Paula, véase el apéndice nº 4); PLEYEL, *Diario de Damas en 6 sonatinas de la escuela de fortepiano* [DM, 2.4.1803 y DM, 4.5.1803]; LÓPEZ REMACHA, Miguel; *Principios o Lecciones Progresivas para Forte-Piano conformes al gusto y deseos de las Señoritas aficionadas a quienes los dedica su autor*, impreso en Madrid por Bartolomé Wirbms [1817-1824]. Los *Études dans les 24 tons du piano* están dirigidos a las manos que no tienen alcance de octava y dedicados a Mademoiselle Camille Pacquier (este ejemplar ha sido consultado en la Biblioteca del Senado: Sig FH 41645).

<sup>87</sup> Somfai establece una relación de precios de los pianos vendidos en Viena en torno a 1796. La mayoría está entre los 50 y los 100 ducados, precio todavía excesivamente alto para su popularización entre los aficionados (SOMFAY, László, *The Keyboard Sonatas of Josef Haydn: Instruments and Performance Practice, Genres and Styles*, Chicago: Chicago University Press, 1995, p.11).

<sup>88</sup> Michael Cole habla también sobre el importante papel que tuvo la mujer en la transición del clave al piano como receptora y consumidora por excelencia de las producciones pianísticas (COLE, Michael, "Transition from harpsichord to pianoforte--the important role of women", en: BOJE, Hans; LUSTIG, Mónica (eds.), *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, Augsburg: Wiessner-Verlag, 2006, pp. 48-62).

<sup>89</sup> En uno de los apartados del método anota: "La Gamme et les notes de la Principale Consonnance de tous les tons mesurées, figurées et doigtées pour le Clavecin, ou piano".

prácticos, en los que incluye escalas, pasajes de notas dobles, de arpeggios, acordes, octavas, cromatismos, cambios de dedos para unir pasajes en diferentes tesituras (no se refiere concretamente a la consecución de un *legato*, sino más bien al beneficio de tener la mano colocada hacia la derecha –con el pulgar sobre la nota-, o hacia la izquierda –con el 5º dedo sobre la nota-). Incluye todas las escalas mayores y menores detalladamente digitadas, mientras que Viguerie incorpora solamente las escalas de Do M, Fa M, Sol M, La m, Re M, Re m, de forma aislada y como preparación a las veinte pequeñas piezas que incluye a continuación. Dedicó a la parte teórica solamente una página y media, en la que resume los principios más generales de la digitación recomendando el uso de los cinco dedos de cada mano, así como cambiar de dedo –salvo excepciones- en las notas repetidas, o pasar el pulgar por debajo de los otros. La obra de Viguerie es más práctica que la de Pleyel, quien aporta más ejercicios y explicaciones y solamente algunas pocas pequeñas piezas.

Ningún autor aborda el capítulo dedicado a los principios generales de la digitación tan amplia y detalladamente como Adam. Este autor aporta mucha información acerca de las nuevas prácticas en el piano siguiendo los principios establecidos en su primer método de 1798, por lo que nos inclinamos a considerarlo el primer autor que realiza un tratado extenso y sólido sobre la digitación pianística. Después de las nociones teóricas preliminares y a partir de la página 67, Adam acomete en más de cien páginas<sup>90</sup> la soltura de los dedos mediante ejercicios técnicos, generalmente en la tonalidad de Do mayor, destinados a resolver todas las dificultades mediante fórmulas breves, que se repiten en sentido ascendente y descendente. Patrones similares, unas veces digitados y otras veces no, ordenados progresivamente los encontramos, salvo excepciones aisladas, en la práctica totalidad de las publicaciones pedagógicas. Para Adam, el cuarto apartado de las “escalas” y su digitación es muy importante. Insiste en usar los cinco dedos de la manera que se indica y aconseja en el artículo 3º desplazar la mano hacia el centro de las blancas para poder acometer las teclas negras. Hace hincapié en utilizar la amplia gama de intensidades que el instrumento es capaz de realizar<sup>91</sup>. Algo parecido sugiere Viguerie en la introducción al mismo apartado:

---

<sup>90</sup> Total de páginas en Adam: 234, en Sobejano: 133, en López Remacha: 25, en Nonó –cuadernos 1º y 2º-: 84)

<sup>91</sup> “On exercera ces gammes avec des nuances, en commençant par le fort et diminuant insensiblement pour finir *pianissimo*; de même en commençant doux et renforçant jusqu’au *fortissimo*, afin d’accoutumer les doigts à la pression plus ou moins forte des touches” (ADAM, Louis, *Méthode...* (1804), p.20).

“Para acostumbrarlos [a los discípulos] a los diversos géneros de degradaciones se ejecutarán las escalas unas veces *piano*, otras a *mezza voce* y otras *fuerte*; después se empearán [sic] *pianissimo* y esforzando poco a poco el sonido se concluirá en el *fortissimo* lo que formará un *crescendo*; en fin se principiarán *fortissimo* y disminuyendo el sonido poco a poco se concluirá por *pianissimo* lo que formará un *decrecendo* o *diminuendo*”. Muchos de los ejercicios incluidos por Adam en su método para ejercitar el cambio de dedos en repeticiones de una misma nota, de terceras, sextas u octavas, coinciden con los que incluye Sobejano a partir de la Lección 4ª. Viguerie y Nonó no proponen más que unos diez ejercicios de este tipo y Pleyel treinta y uno, frente a los ciento cuarenta de Adam. A continuación transcribimos algunos de los ejercicios de los diferentes autores para su comparación:

Ej. 1. Propuesta de Viguerie (Nonó):



Ej. 2. Propuesta de Adam:



Ej. 3. Propuesta de Sobejano:



Todos y cada uno de los ejercicios de Viguerie y Adam están minuciosamente digitados. Comienzan en posición cerrada de los cinco dedos, para ir abriéndose a intervalos mayores hasta llegar a los acordes de cuatro sonidos y arpeggios en todas sus variantes.



En el capítulo dedicado a las escalas, Sobejano no se detiene en consejos sobre su ejecución, pero incorpora un apartado de gran interés acerca de los acordes perfectos mayores y menores, que no hemos localizado en los otros dos autores y que consiste en explicarlos y después en incorporarlos al final de cada escala en forma de cadencia perfecta, lo cual facilita al discípulo el afianzamiento auditivo y digital de las diferentes tonalidades y le permite iniciarse en la armonía, facilitándole el trabajo de lectura de piezas de repertorio.

Viguerie, Nonó, López Remacha y Sobejano hacen además otra propuesta que vemos a continuación, para la adquisición del manejo de acordes. Es interesante tanto desde el punto de vista técnico como del sonoro, por lo que también servirían para desarrollar el oído armónico del alumno y despertar sus inquietudes tímbricas.

Ej. 4. Viguerie (Nonó):



Ej. 5. Sobejano



Ej. 6. López Remacha



A partir de las dos frases ordenadas tonal y formalmente, se van desarrollando las figuraciones de cada mano, en función de la dificultad técnica a tratar, y sin cambiar de tonalidad. Estos ejercicios, sin embargo, no aparecen en la obra de Adam. En este tipo de ejemplos se basan las afirmaciones de que el *Adam español* de Sobejano no es una mera traducción, sino que aporta muchas propuestas propias y de otros autores.

Por otro lado, constatamos que Adam se mantiene alejado de propuestas creativas, limitándose al desarrollo del mecanismo digital como medio para la consecución de una buena técnica y aislando la práctica manual de la ejecución expresiva. Idea ratificada nuevamente en la propuesta que incluye en su método de guiar al discípulo a través de diferentes variaciones de un mismo tema a partir de la página 86 titulándolo *Air avec douze Variations pour s'accoutumer a mettre les deux mains ensemble*. Un tema muy similar ya había sido introducido por Viguerie (ver ejemplos del Cap. III, p. 359 y ss.) y posteriormente fue retomado por Sobejano en las veintinueve *Variaciones progresivas* “interpoladas con algunas piecitas por los acordes más conocidos” a partir de la página 35 de su método alcanzando un nivel técnico avanzado, pues incorporan pasajes de octavas, notas dobles, trinos, repetición de acordes y secuencias de acordes quebrados u octavas rotas, etc. Estas variaciones de Sobejano aportan muchos signos propios del lenguaje pianístico, como acentos, intensidades, diferentes tipos de ataques: *staccatos*, *legatos*, *picados*, etc. Y a diferencia de los otros autores, intercala estas variaciones con pequeñas piezas de gran interés, como danzas españolas; un *Grande Wals* y un *Wals* de Albéniz; otra pieza sin título de “Sobejano padre”, o el *Wals* y el *Zorcico* de la señorita Nagusia, su discípula de diez años de

edad. A diferencia del autor español y de Viguerie, las doce variaciones de Adam son más bien técnicas y menos creativas. Son únicamente pequeños ejercicios con motivos recurrentes para practicar algunas dificultades técnicas y tienen una orientación firmemente pedagógica, mientras que los otros dos autores proponen solventar la consecución de la técnica mediante la interpretación de un repertorio atractivo. Es decir, combinan la enseñanza de la técnica con la creatividad y musicalidad, como ya se conocía en métodos anteriores dedicados al clave o al piano, por ejemplo el de Bemezreiter, en el que se recomendaba intermediar los ejercicios técnicos con alguno de los *Six petits Airs* que se incorporan al final, o con pequeñas piezas de invención del profesor.

Inmediatamente posterior al método de Adam es el de Lachnith, impreso en París por Richomme hacia 1805. La localización de un único ejemplar en la Real Biblioteca indica que su ámbito de difusión fue más bien reducido. Por esta razón no puede ser considerada como una fuente representativa de los métodos que se utilizaban en Madrid a principios del siglo XIX, aunque no por ello deja de interesarnos su estudio. La parte didáctica ocupa veintiocho páginas en las que se exponen nociones musicales básicas distribuidas en nueve apartados. A partir del noveno propone trece ejercicios prácticos breves para las dos manos en el ámbito de una octava. Todos ellos, según la transcripción literal del título, están digitados<sup>92</sup> y sin embargo, dada su sencillez, no necesitarían anotaciones de digitación para cada nota. Probablemente Lachnith recurrió a Adam con la doble finalidad de ratificar las digitaciones y a su vez conseguir mayor porcentaje de ventas para su método al hacer figurar en el título el nombre de tan afamado colaborador<sup>93</sup>, con el que ya había trabajado en 1798 para la realización del *Méthode ou principe général de doigter pour le pianoforte*<sup>94</sup>. A continuación incorpora una pequeña colección de *Aires, Contre Danses y Menuets*, entendidos como ejercicios breves de dos a cuatro pentagramas cada uno, para afianzar la técnica. Lo más interesante de la obra de Lachnith es el repertorio que

---

<sup>92</sup> “Les Éléments de la Musique, les premiers traité pour exercer les doigts. Une Collection de petits Air dont la difficulté est progressive, [qui] sont établis méthodiquement. Le doigté est de L. Adam” (LACHNITH, Ludwig W., *Nouvelle Méthode facile pour apprendre e Forte Piano*, París: Richomme, propriété de l’Editeur [ca.1800-1805]).

<sup>93</sup> *Nouvelle Méthode facile por apprendre le Forte Piano par Lachnith et ouvertures*. [Más abajo en la portada] *Les Éléments de la Musique, les premiers traite pour exercer les doigts, une Collection de petits Air dont la difficulté est progressive, sont établis méthodiquement, le doigté est de L. Adam* [RB, Mus. 982]

<sup>94</sup> ADAM, Louis et LACHNITH, Ludwig-Wensel, *Méthode ou Principe general du doigter pour le Forte Piano adoptée par le Conservatoire de Musique de Paris pour servir à l’Instruction des Elèves dans cet Etablissement*, París: Sieber père, 1798, n° plancha 1481.

aporta al final. Se trata principalmente de música derivada de óperas que acababan de triunfar en París, todas ellas anteriores a 1800<sup>95</sup> y de los compositores operísticos más prestigiosos del momento, que Lachnith tuvo ocasión de conocer. Estas obras nos aportan una visión del gusto musical del París de principios del siglo XIX que, como ya hemos indicado, era un referente importante en la vida musical del resto de Europa.

Algunos autores incorporaron a sus obras didácticas pautas para la conservación y afinación del instrumento. Pleyel añadió por ejemplo a su primera edición un apartado explicando cómo afinar el clave y el piano<sup>96</sup>. Probablemente el instrumento se desafinase con facilidad al igual que el clave, y el mismo intérprete sería el que lo “templase”. Sin embargo, en las ediciones posteriores este apartado fue desapareciendo ya que la afinación pasó a ser un trabajo realizado por personas cualificadas en la materia<sup>97</sup>. Esta circunstancia sugiere, según Cristina Bordas, la aparición de un nuevo comercio referido, entre otros, a los servicios extras de afinación y mantenimiento que hasta entonces no se habían ofertado con los claves, pues eran los mismos profesionales los que se ocupaban de ello<sup>98</sup>.

Las sucesivas reediciones del método de Pleyel, a diferencia de la primera, aportan un repertorio adicional que estaba de moda, para motivar a los discípulos aficionados en su aprendizaje del instrumento. Así, en 1802 el editor Carlo Artaria en Viena amplía la edición de 1801 con un suplemento de pequeñas piezas de autores coetáneos<sup>99</sup>. En 1803 vuelve a ser editado por tercera vez en Leipzig por Hoffmeister & Kühnel, esta vez complementado con veintisiete ejercicios y de nuevo ampliado en Viena con otras pequeñas piezas<sup>100</sup>. A estas pequeñas piezas podría referirse el primer anuncio

---

<sup>95</sup> Ya que el libro no aporta año de edición, este dato nos ayuda a fechar el libro en la primera década del siglo XIX. Se puede ver más información sobre el repertorio que contiene en Cap. II, p.287.

<sup>96</sup> Este método para afinar el Forte Piano ya se explica en el *Método de templar el Piano* de Sebastián Demar (Bordas (2005), p.299, encontrado en el Archivo Eresbil, R. 2288), que supuestamente está incluido en su *Método para piano de tres partes*.

<sup>97</sup> ACKER, Yolanda; *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, 2007, números de anuncios: 553, 581, 1184.

<sup>98</sup> BORDAS, Cristina, *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca.1770-ca.1870*, tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid, 2005, p. 297.

<sup>99</sup> PLEYEL, Ignace, *Clavier-Schule in zwey Abtheilungen, ganz neu bearbeitet und vermehrt nach der Methode des Clementi, Cramer, Dussek, Steybel, Bach, Demar und Adam... von Joseph Drechsler*, Viena: Artaria, 1802, n° plancha 885 (en: *RISM*, vol. 6, p. 668).

<sup>100</sup> PLEYEL, Ignace, *Klavierschule von J. Pleyel, nebst 27 Übungs-Stücken. Dritte verbesserte und vermehrte Ausgabe*, Leipzig: Hoffmeister & Kühnel, 1804, n° plancha 58. Esta tercera edición del Método también se imprime en Viena en la *Chemische Druckerei*, n° plancha 295 (en: *RISM*, vol. 6, p. 668).

hemerográfico en Madrid de las obras didácticas de Pleyel en 1803<sup>101</sup>. Creemos que se trata de las tres tandas de *sonatinas* copiadas en el cuaderno de *Música Manuscrita, Tomo 6º, Piezas para piano*<sup>102</sup> hacia 1800-1805 y las otras seis *sonatinas* del *Tomo 10º, Piezas para piano*<sup>103</sup> de fecha posterior. Su escritura pianística está bastante desarrollada y su nivel de dificultad técnica avanza gradualmente. Pasan de ser piezas muy breves y de sencilla ejecución, a ser obras desarrolladas y técnicamente complicadas, por lo que estarían dentro del contexto didáctico.

En 1806 otro impresor vienés, Thadé Weigl, ofrece una versión simplificada del método para principiantes<sup>104</sup>. Ésta podría corresponderse con una copia manuscrita del método de Pleyel que está conservada en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, que incluye una pequeña parte del Método<sup>105</sup>. En ella se hace una presentación de todas las escalas mayores y menores e incluye dieciocho lecciones: las trece primeras son de una extensión muy breve (uno o dos pentagramas), los nº 14 y 15 están unidos en un *Andante con tres variaciones*, la 16 es un *Minué con Trio* (y *Da Capo*) y las nº 17 y 18 son de nuevo dos piezas breves de dos pentagramas cada una.

En siguientes ediciones, como en la de Artaria, se citan otros métodos coetáneos al suyo. El hecho de que con frecuencia los autores de las obras didácticas se citen entre sí demuestra que los métodos se difundieron de forma generalizada en Europa. Esta particularidad refleja la internacionalización de unos criterios nuevos referentes al lenguaje pianístico.

En 1813 se edita el método de Pleyel en Berlín por Schlesinger, en Bonn por N. Simrock, en San Petersburgo por F.A. Dittmar y en Amsterdam por A. Kunze. En España ha quedado certificada su existencia en el catálogo de obras musicales copiadas para Manuela Isidra Téllez-Girón y Pimentel<sup>106</sup>, hija de los IX Duques de Osuna, que incluye una copia manuscrita de este método titulado: *Principios de*

---

<sup>101</sup> “Escuela para pianoforte repartida de [en] seis libritos con seis sonatinas cada uno” (DM, 4.5.1803, 12.1.1809).

<sup>102</sup> BNE, M/2236.

<sup>103</sup> BNE, M/2240.

<sup>104</sup> PLEYEL, J. *Kleine Klavierschule. Ein Handbuch für Anfänger, und Auszug aus der grossen Klavierschule*, Viena: Thadé Weigl, 1806, nº plancha 841 (en: *RISM*, vol. 6, p. 669). [BNE, Microfilm Reel twelve 6279].

<sup>105</sup> *Escuela para tocar el Fortepiano, por Dn. Ignacio Pleyel* [RCSMM, M/646].

<sup>106</sup> FERNÁNDEZ CORTÉS, Juan Pablo; *La música en las casas de Osuna y Benavente (1733-1882)*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007, pp. 493.

música para fortepiano de Pleyel y Dussek<sup>107</sup> y en el catálogo de la música vocal e instrumental que se halla en el almacén de la carrera de San Gerónimo de Madrid<sup>108</sup> de 1824.

Otro de los métodos franceses que se difundieron en Madrid fue el de Momigny (1802). Éste tenía la ventaja de ser una obra periódica que se distribuía quincenalmente en cuadernos y que por su claridad era igualmente útil tanto a los profesores como a los principantes que querían abordar solos el aprendizaje<sup>109</sup>. El título de *Escuela de piano-forte* de Momigny no aporta claridad sobre la edición francesa a la que se refiere. Momigny publicó una obra didáctica dirigida a acompañar al discípulo durante el primer año de aprendizaje que ha sido revisada por Albert Palm<sup>110</sup> y otra que servía de complemento al método de Pleyel y Dussek, editada por el mismo Pleyel, con lo cual se puede decir que contaba con su aprobación<sup>111</sup>. La obra se ofrecía en la prensa madrileña a la venta y no conocemos otras fuentes documentales que constaten su difusión en el resto del país ni en otros países europeos además de Francia. Una de las razones puede haber sido su dedicación exclusiva al primer aprendizaje del instrumento, que la inhabilitase frente a métodos más completos como el de Pleyel y Dussek, entre otros.

### - **Conceptos musicales y técnicos en la London Pianoforte School**

Si bien en un principio hemos atribuido a las obras didácticas procedentes de París realizadas en un intervalo de nueve años entre 1796-1805 (p.17) una mayor difusión en España, es cierto que también existió otra corriente pedagógica procedente de Londres y posterior a 1810 que no debe ser subestimada. Esta corriente está ligada a un repertorio musical elaborado por compositores, que además de pianistas fueron

---

<sup>107</sup> [AHN NOBLEZA, OSUNA CARTAS, leg. 392-4] en: FERNÁNDEZ CORTÉS, Juan Pablo; *La música en las casas...* (2007), p. 497.

<sup>108</sup> *Catálogo de la Música vocal e instrumental que se halla en el Almacén de la Carrera de San Gerónimo, casa del Buen Suceso, frente a la Soledad*, Madrid: Antonio Fernández, 1824, p. 10 [este almacén de la Carrera de San Gerónimo era el conocido como Almacén de Mintegui abierto entre 1814-183?].

<sup>109</sup> Este aspecto de la obra de Momigny nos recuerda a los recursos pedagógicos existentes hoy en día en Internet, que posibilitan un aprendizaje autónomo de algunas disciplinas.

<sup>110</sup> MOMIGNY, J. J., *Première année de leçons de piano-forte*, rev. Albert PALM, Winterthur: Amadeus Verlag, 1980.

<sup>111</sup> MOMIGNY, J. J., *Les six premiers mois de leçons de piano-forte ou supplément à l'excellente Méthode de Pleyel et Dussek et approuvé par eux*, París: Pleyel [ca.1799].

pedagogos y que, por cronología, cercanía geográfica y conjunción de tendencias estilísticas, configuraron la denominada *London Pianoforte School*<sup>112</sup>: el italiano Clementi, llegado a Londres en 1766 para completar su educación musical, donde se forjó una importante reputación como intérprete virtuoso<sup>113</sup>; sus alumnos el alemán Johann Baptist Cramer y el irlandés John Field; así como el bohemio Johann Ladislav Dussek. Todos ellos ejercieron una decisiva influencia en la evolución del repertorio pianístico y contribuyeron al desarrollo de nuevas formas de expresión. Tanto Clementi, como Cramer y Dussek, diseñaron las bases de la técnica pianística desde sus experiencias como afamados intérpretes optando en sus métodos por enseñar a los discípulos a superar las constantes dificultades interpretativas que presentaba el nuevo instrumento: un modelo de piano de concierto desarrollado en Londres que, como veremos más abajo, era capaz de atraer la atención del público como instrumento solista. Su sonoridad era brillante y potente, pero su mecanismo de “empuje” o *Stossmechanik* le confería una pulsación más dura que en el clave y por tanto, requería mayor fuerza digital y peso del brazo. No obstante, estos brillantes intérpretes ejecutaban las obras con bravura, claridad y precisión, a la vez que les otorgaban cierta expresividad y efectos “cantables”<sup>114</sup>.

El desarrollo de la ejecución y de la literatura pianística avanzaba en la capital anglosajona paralelamente al desarrollo de la fabricación de pianos, que experimentó un gran auge ya durante el último tercio del siglo XVIII y atrajo a constructores o “pianistas” procedentes del resto de Europa<sup>115</sup>.

Desde la Corte española y algunas asociaciones ilustradas de la época como la Real Sociedad Económica Matritense, se tomaron medidas para pensionar en Londres a

---

<sup>112</sup> Se entiende bajo esta denominación, la música para piano producida en Londres por compositores, pedagogos y pianistas nativos y extranjeros a principios del siglo XIX. Es designada así por primera vez en la introducción del método de Cramer *Studio per il Piano Forte*, en 1835 y el mismo año el crítico musical George Hogarth hace referencia a esta escuela (HOGARTH George, *Musical history, biography, and criticism: being a general survey of music, from the earliest period to the present time*, Londres: J.W. Parker, 1835, p.420). Para más información véase también: TEMPERLEY, Nicholas (ed.), *The London Pianoforte School...* (1985), vol. 1, p. vii-xii.

<sup>113</sup> Para más información sobre Clementi se pueden consultar entre otros: PLANTINGA, León; *Clementi: his Life and Music*, Londres, Nueva York, Toronto: Oxford University Press, 1977; GERHARD, Anselm, *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der absoluten Musik und Muzio Clementis Klavierwerke*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2002.

<sup>114</sup> “In dexterity, certainty and in the conquering of the greatest difficulties Dussek is hard to surpass by any other pianist in cleanness, clarity and precision he is surpassed only by one: Cramer in London; and in soul, expression and delicacy certainly by no one. On his later and higher education, Clementi had a special influence as long as he lived in London” (TEMPERLEY, Nicholas (ed.), *The London Pianoforte School...* (1985), vol. 1, p. x)

<sup>115</sup> Se puede obtener más información sobre la fabricación de pianos en Inglaterra en el Cap. II, p. 207 y ss.

aprendices del arte de la construcción de instrumentos y de la calcografía musical, que debían instruirse en dicha ciudad, para luego aplicar las técnicas en los talleres madrileños. Si bien no se puede afirmar lo mismo en cuanto a la enseñanza del piano, pues al igual que en otras capitales europeas existía una clara inclinación por los métodos procedentes de París<sup>116</sup>, que fueron a menudo elaborados en el propio taller de imprenta del Conservatorio de París<sup>117</sup> para ser distribuidos por toda Europa (generalmente sin traducir), sabemos que la edición “dedicada a la nación española” del método de Clementi se difundió en Madrid<sup>118</sup>.

La realidad es que existió un intercambio de criterios pedagógicos entre Londres y el continente, con el que los lazos de unión no eran débiles; y que tanto Clementi como Cramer o Dussek se desplazaron a otras capitales europeas en las que tuvieron ocasión de conocer y participar en la formulación de los criterios pedagógicos. Así por ejemplo, Clementi conoció y publicó en Londres el método de Bomtempo<sup>119</sup>. Por otro lado, el alumno de Clementi y virtuoso del piano Dussek, afincado en Londres entre 1790 y 1800, acudió a París en 1797 para colaborar con Pleyel en la elaboración y edición del *Méthode pour le pianoforte*<sup>120</sup>, cuyo enfoque práctico era el mismo que ya había planteado el compositor bohemio en la obra editada un año antes en Londres:

---

<sup>116</sup> Son numerosas las referencias y fuentes que nos llevan a esta afirmación. Una de ellas es el siguiente anuncio de José Nonó en el *Diario de Madrid*, en el que da información sobre el conservatorio de música que establecería en Madrid: “Se dará el solfeo compuesto por los profesores más clásicos que se conocen, como son Agus, Carel, Cherubini, Gossec, Langlé, Lesueur, Meul y Riger, revisado por otros profesores y adoptado para la enseñanza del Conservatorio de París” (DM, 19. 2. 1818).

<sup>117</sup> Bartolomé Wirmbs dio noticia de dicho establecimiento en su “Instancia de Bartolomé Wirmbs de nación Alemán que busca auxilio para establecer en esta corte un taller de grabado e Imprenta de Música en láminas de estaño al estilo del Conservatorio de Paris” (RSEM, Leg 170/5, 6 de noviembre de 1816). Ver también la portada del método de Adam, en el que figura que había sido impreso en la imprenta del Conservatorio.

<sup>118</sup> Está presente en catálogos de editores y libreros de la época: *Catálogo de las obras de música vocal e instrumental publicadas en Madrid y en el extranjero* [sic], que se hallan a la venta en el establecimiento de grabado y estampado de música a cargo del profesor D. Bartolomé Wirmbs, puesto bajo la protección de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País sito en la calle del Turco [ca. 1820] [aportamos esta fecha aproximada porque en 1824 se traslada a la C/ del Turco a la C/ Hortaleza], [BNE, Mss. 14047<sup>128</sup>]. *Catálogo de la música impresa para Fortepiano, Guitarra y otros instrumentos*, que se halla venal en Valencia en la librería de Cabrerizo, junto al Colegio del Patriarca, [ca. 1829] [BNE, R/34732].

<sup>119</sup> BOMTEMPO, Joao Domingos, *Elementos de musica e methodo de tocar piano forte, Obra composta e offerecida à Nação Portuguesa*, Londres: Clementi [1816] [BNP, M.P. 552//7 A.].

<sup>120</sup> PLEYEL, Ignaz y DUSSEK, Johann Ladislav; *Méthode pour le pianoforte par Pleyel et Dussek. Cette méthode contient essentiellement les principes du doigté du forte piano. On y trouvera aussi une nouvelle manière d'accorder cet instrument*, París: Chez Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs N°728, entre la Rue de la Loi et celle Helvétius, Propriété de l'Editeur, Enregistré à la Bibliothèque Nationale. 1797 (gravé par Michot), n° plancha 121.



*Introduction on the Art of Playing the Piano Forte or Harpsichord*<sup>121</sup>, que es uno de los primeros tratados didácticos para piano publicados en dicha ciudad.

Clementi también tuvo ocasión de transmitir sus experiencias didácticas a músicos como Ludwig Berger, August Klengel, Friedrich Kalkbrenner, Ignaz Moscheles o Carl Czerny, y mantener contacto con Beethoven durante el viaje que efectuó por el continente entre 1802 y 1810<sup>122</sup>.

Esta realidad que se aleja del criterio mantenido por algunos ambientes filarmónicos londinenses de la época, como el del crítico musical George Hogarth en 1835, que defendía que en Inglaterra se seguía una escuela para formar intérpretes basada en las enseñanzas de los antiguos maestros, que era diferente a la del continente, en el que se estaba extendiendo un estilo pedagógico frívolo<sup>123</sup>. Ciertamente Clementi reconoce en su método que había seguido las pautas dictadas por compositores afamados, pero es lo mismo que Adam expone en su obra pedagógica<sup>124</sup>. Dada la existencia de numerosas conexiones con otras ciudades europeas, la *London Pianoforte School* sentó unas bases generalizadas sobre la forma de tocar el nuevo instrumento, que están presentes en trabajos posteriormente editados tanto en París como en Madrid o en Viena. La principal preocupación de esta escuela fue el dominio de la mecánica como vehículo hacia una interpretación brillante, pero por el grado de dificultad que iba adquiriendo la nueva técnica imponía una especialización a concertistas y pedagogos. En otros métodos anteriores o coetáneos al de Clementi no se menciona la separación entre la práctica interpretativa y la composición: Adam, por ejemplo, asegura que la auténtica finalidad del aprendizaje musical es la composición<sup>125</sup>. Hasta entonces se entendía el estudio del instrumento como medio para ejercer el arte de la composición.

---

<sup>121</sup> DUSSEK, Jan Ladislav, *Introduction on the Art of Playing the Piano Forte or Harpsichord*, Londres: Corri & Dussek, 1796. El análisis es el citado por CHIANTORE, Luca, *Historia de la técnica pianística...* (2001) p. 136.

<sup>122</sup> CHIANTORE, Luca, *Historia de la técnica pianística...* (2001), p. 156.

<sup>123</sup> “To the labor of Clementi and Cramer, aided by their younger coadjutor, Moscheles, must, in a great measure, be ascribed the comparative purity of the English school of the piano-forte. Their admirable didactic Works are a body of studies in which nothing is wanted that is requisite to form a finished player; and they all lay the foundation of their instructions in the works of the old masters. Students thus imbued with solid knowledge and good taste, are in little danger of being corrupted by the shallow and frivolous style which, springing from Vienna and Paris, is spreading itself over Europe” (HOGARTH George, *Musical history, biography, and criticism: being a general survey of music, from the earliest period to the present time*, Londres: J.W. Parker, 1835, p.420).

<sup>124</sup> “Nous conseillons [...] de ne jouer que des morceaux composés par de grands maîtres dont les talents d'exécution sur le Piano soient bien connus” (ADAM, Jean Louis, *Méthode...* (1804), p.66).

<sup>125</sup> ADAM, Louis, *Méthode...* (1804), p. 234. Chiantore ya ha escrito sobre esta materia (CHIANTORE, Luca, *Historia de la técnica pianística...* (2001), p. 223). Adam no separa la interpretación de la composición (Cap. II, p. 158, Nota a pie nº 75).

En la *London Pianoforte School* y muy concretamente con Clementi la concepción de la técnica pianística adquiere una nueva dimensión. Una de las novedades que propone este músico es el estudio de la técnica del instrumento separado del ejercicio compositivo, concede al pianista autonomía propia y con ello introduce una nueva realidad interpretativa. Clementi encuentra en el piano un medio de experimentación y busca en él mejoras mecánicas y nuevas posibilidades sonoras. Según las apreciaciones de Harding, la segunda de las *Sonatas* Op. 2 en Do mayor, compuesta en 1773, está considerada como la primera obra con un estilo de composición específico para el piano, ya segregado del clave, en el ámbito británico<sup>126</sup>.

El primer método de Dussek *Instructions on the Art of Playing the Piano Forte or Harpsichord* (London, 1796), bien pudo haberse conocido en España, pues el 24 de abril de 1807 el *Diario de Madrid* anunciaba otras obras didácticas suyas como las *Seis lecciones progresivas sobre varios aires característicos de diferentes naciones de Europa*. No obstante, el método más conocido de este autor bohemio fue el que editó junto a Ignace Pleyel un año después, en 1797, en París: *Méthode pour le Piano Forte*, que, como ya hemos visto, se conoció en España.

Las bases que Dussek plantea para la adquisición de una nueva técnica en su método de 1797 coinciden con el planteamiento didáctico de Clementi: que los ejercicios constantes y específicos son necesarios para ejecutar con soltura los pasajes de terceras o sextas, las sucesiones rápidas de escalas, las octavas, los acordes quebrados, arpeggios, repeticiones de notas o saltos de los que están repletas sus composiciones. Como afirma Rattalino<sup>127</sup>, el pianismo de Clementi es planteado como la creación de un mundo sonoro a través de la superación de las dificultades mecánicas que encierra el piano.

La exposición textual de Dussek, al igual que la de Clementi, es en general escueta y deja claro que confía el aprendizaje al estudio constante y metódico de ejercicios sucesivos. Para ello aconseja contemplar la mano como “soporte” de los dedos, que no debe pesar ni molestar a los mismos en la interpretación y Clementi antepone el “efecto” a la comodidad digital<sup>128</sup>. Es decir, las instrucciones de este último autor se

---

<sup>126</sup> HARDING, Rosamond, *The piano-forte. Its history traced to the great exhibition of 1851*; Southampton: Heckscher & Co., printed by Camelot Press, first published 1933, revised 1978, p. 82.

<sup>127</sup> RATTALINO, Piero, *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes*, Cooper City, Florida: SpanPress Universitaria, 1997 (1ª ed. Milano: Il Saggiatore, 1982), p. 32.

<sup>128</sup> “La gran basa [sic] de el arte de la postura de la mano y de el manejo de los dedos es de producir el MEJOR EFECTO por los MEDIOS MÁS FÁCILES. El EFECTO siendo de las mas grande

adecuan a la obtención de un mayor rendimiento de las posibilidades sonoras del instrumento y de la expresividad. Prefiere alejarse de la seguridad que aporta una digitación manejable y desahogada, a favor de otra que permita subrayar los efectos brillantes por un lado, y expresivos por otro. Eso sí, todos los dedos debían estar bien situados encima de las teclas y en buena disposición de pulsar, a la vez que debían evitar todo movimiento inútil. La mejor forma de llegar a manejarlos según Clementi, era mediante el ejercicio continuado. Vemos de nuevo que el planteamiento de Clementi es eminentemente pragmático, propio de un pianista que se enfrenta a un mecanismo en evolución.

Los aspectos de la consumada técnica pianística de Clementi están reflejados en su primer método *Introduction to the Art of Playing on the piano-Forte*<sup>129</sup>, cuyo objetivo es la preparación del discípulo para la adquisición de destrezas y capacidades que le permitan interpretar un repertorio pianístico de concierto. Dicha obra se editó en las ciudades europeas más importantes, como Viena, Leipzig, Italia y París, entre otras<sup>130</sup>, y durante nuestro periodo de estudio conoció hasta doce ediciones (la última de 1830).

Autores coetáneos como Ignace Pleyel la tomaron como referencia y en España, además de conocerse el manual en inglés, como ya hemos indicado, se difundió la sexta edición en castellano procedente de Londres en 1811.

---

importancia es el PRIMER OBJETO, el MEDIO de efectuarlo es el segundo y ESTE manejo de los dedos es ESCOGIDO el qual produce el MEJOR EFECTO, aunque no sea el mas fácil a el tocador. Mas la combinación de las notas siendo casi infinita, el manejo de los dedos será enseñado mejor por los exemplos” (CLEMENTI, *Introducción...* (1811), p.14).

<sup>129</sup> CLEMENTI, Muzio; *Introduction to the Art of Playing on the piano-Forte: Containing the Elements of Music, Preliminary Notions on Fingering with Examples and Fifty Fingered Lessons, in the Major and Minor Keys mostly in Use, by Composers of the First Rank, Ancient and Modern: to which are Prefixed Short Preludes by the Author*, Londres: Clementi, Banger & Hyde, Collard & Davis, 1801.

<sup>130</sup> BENTON, Rita; *Pleyel as Music Publisher...* (1990), p. 49.



Fig. 8. Muzio Clementi, *Introducción á el arte de tocar el Piano Forte*, sexta ed., 1811, portada.

Este método incluye una extensa lista de obras breves de repertorio que son danzas españolas, como dos *Boleros*; un *Aire Nacional Español* arreglado como *Rondó* o una *Marcha española*. Son géneros que varían sustancialmente de los incluidos en otras ediciones de este mismo método como la primera, que contiene piezas de autores de “primer rango” como Haydn, Mozart, Clementi, Beethoven, Pleyel, Dussek, Cramer, etc. Algunos de ellos figuran también en la edición elaborada para las naciones de habla castellana, pero además ésta incorpora otras obras correspondientes a la moda imperante en los países hispanos<sup>131</sup>. Como el objetivo del aficionado era la interpretación de la música de moda: reducciones de ópera, *ayres* nacionales, danzas, variaciones, rondós, etc., el profesor que impartía la clase intercalaba este tipo de piezas en el árido estudio de la técnica. De hecho, tanto el manual de Lamprucker como el de Clementi cuentan con una larga lista de “piezas fáciles y atractivas” de carácter lúdico y de poca dificultad técnica que contribuyeron al asentamiento del lenguaje específico para piano. Estas piezas a la moda contrastan con otras anotaciones que contiene el método de Clementi que proceden todavía de la escuela para tecla deciochesca como las del “Baxo continuo”, “Claves de Tenor, Contralto y Soprano” y de las figuras “Semibreves, Mínimas o Semimínimas”, sobre todo si se tiene en cuenta que el nuevo repertorio no haría uso del bajo continuo.

La traducción española del método es un tanto peculiar, pues no solamente utiliza una terminología en desuso (tocador [intérprete], parte precedente y consiguiente [parte anterior y posterior], las cuales abreviaturas [dichas abreviaturas], proveido [provisto], sostenido contradicho por un bequadro [sostenido resuelto por un becuadro], hermosuras [adornos], diapasón [registro], etc.), sino que también mantiene las denominaciones anglosajonas del nombre de las notas: C, D, E, F, G, A, B. A juzgar por la mediocridad de la traducción, creemos que ésta no debió ser realizada por un músico español, sino por alguna persona con poco dominio del castellano residente en Londres, lugar de su edición, que estaba al corriente de la afición musical reinante en España<sup>132</sup>. Incorpora una de las piezas favoritas en ese momento en España, que está también recogida en otras fuentes: el *Bolero favorito español*<sup>133</sup>.

---

<sup>131</sup> Se pueden ver los repertorios que incluyen la edición española, inglesa e italiana del método de Clementi en Cap. II, pp. 293-294.

<sup>132</sup> Tenemos conocimiento de que esta edición se usó también en Portugal [BNP, M.P. 1037//2 A].

<sup>133</sup> Esta pieza se puede ver en Ej.9, Cap. II, p.214. Es la misma pieza que aparece en las *Manchegas del Teatro de la Cruz* (mss.) [ca.1800] [BNE, MP/4602/25] y en el *Fandango* (mss.) [BNE, M/2232]. Esta

Los ejercicios propuestos para la adquisición de agilidad de los dedos en el método traducido de Clementi son de una dificultad interpretativa elevada, por lo que no van dirigidos a discípulos principiantes. En seguida se incorporan pasajes de terceras o de sextas simultáneas, octavas, notas repetidas, acordes, etc., que se solventan en cinco páginas para pasar a la interpretación de pequeñas piezas pianísticas.

En 1811 Tranquillo Mollo publicó en Viena otro suplemento al método de Clementi que tituló *Préludes et exercices doigtés dans tous les tons majeurs et mineurs pour le piano-forte*. Son lecciones para ejercitar los dedos, ya que dada la resistencia de las teclas de los pianos ingleses era imprescindible desarrollar fuerza y agilidad digital. En los 50 *preludios* que abarcan todas las tonalidades expone la nueva digitación explicada en el método. Esta obra también encontró muy buena acogida, pues enseguida se imprimió en París, Roma<sup>134</sup> y Praga. No hay constancia de que este suplemento se utilizase concretamente en España, pues no hay fuentes que lo mencionen, ni se ha localizado en archivos o bibliotecas.

La digitación en Clementi, al igual que en Adam, está perfectamente indicada en todos los pasajes de su método (Ej. 7), así como en el repertorio. Ello podría deberse a dos motivos, por un lado a la importancia de utilizar un orden determinado de dedos que permitiera la consecución de los mejores resultados sonoros, es decir, al establecimiento de unos principios generales válidos<sup>135</sup>, pero también por otro lado, a la necesidad de acostumar al discípulo a estudiar y a interiorizar esas nuevas combinaciones, evitando que cayera en la tentación de confiarse a una lectura aleatoria. Y tal es la importancia que Clementi confiere a este apartado, que propone una gran variedad de fórmulas, todas ellas digitadas para acostumar a los dedos a manejarse en la utilización de estas series, como se puede observar en el ejemplo siguiente (Ej. 7):

---

coincidencia ya ha sido tratada en el tercer capítulo, apartado 2.1. “Danzas para piano”. Se pueden ver fragmentos de estas partituras en Cap. III, pp. 343-344, Ej. 7, Ej. 8, Ej. 9.

<sup>134</sup> CLEMENTI, Muzio, *Lezioni elementari e progressive composte d'una scelta di preludi, esercizi e sonatine e seguite da quattro valzer nello stile brillante* Milano : Ricordi, [s.f.] [Biblioteca e Archivio musicale dell'Accademia nazionale di S. Cecilia – Roma RM1316; RMRAS].

<sup>135</sup> ADAM, p.34: “La multiplicité des traits qu'on obligé d'exécuter sur le PIANO a longtems fait croire l'impossibilité de pouvoir donner des principes invariables pour le doigté de cet instrument, cependant, aidé des recherches et de l'expérience des meilleurs maîtres, on y est parvenu. Sans cette unité de principes, il serait impossible de bien enseigner et de bien exécuter, c'est elle qui a formé les meilleurs élèves, les moyens peuvent différer, mais ils doivent tous se rattacher aux règles fondamentales consacrées par les plus habiles artistes”.

Ej. 7. Clementi<sup>136</sup>



Uno de los recursos generalizados para la consecución de una buena interpretación fue la elección de la digitación correcta, que estaba regulada mediante unos criterios en los métodos. Los primeros que abogaron por el establecimiento de dichos principios fueron, como ya hemos indicado, Adam y Lachnitz en París en 1798<sup>137</sup>.

Otro principio universal transmitido en el tratado de digitación para el piano de Adam y Lachnith de 1798<sup>138</sup>, y que sirvió de punto de partida para el desarrollo del método oficial del Conservatorio de París en 1804, fue la importancia de la igualdad sonora en ambas manos. Para ello había que ejercitar la izquierda hasta conseguir un sonido equiparado al de la derecha. Con ello se adentraban en el terreno de la sonoridad, que también adquiere relevancia en el primer método de Clementi. Este último autor defiende dos principios básicos referentes a la sonoridad: la igualdad y el *legato*<sup>139</sup>. La indicación de igualdad en Clementi está más bien trasladada al uso de los dedos, ya que reconocía la distribución desequilibrada de la fuerza en ellos, por lo que recomendaba unificarla. Las notas debían tocarse siempre de una manera dulce y unida, lo que se llama en italiano *legato*, a no ser que figurase otra indicación en la partitura. La práctica de dicha sonoridad está presente en los abundantes ejercicios que plantea en su obra:

<sup>136</sup> Clementi indica el pulgar con una + y el resto de los dedos del 1-4. En el ejemplo hemos optado por las digitaciones actuales.

<sup>137</sup> ADAM, L. y LACHNITH, *Méthode ou principe general du doigté pour le Forte Piano, adoptée par le Conservatoire de Musique de Paris*, Paris, Richomme, 1798: “Bien des personnes ont cru jusqu’ici que chaque maître avait son doigté particulier, et c’est une erreur: le musicien observateur s’est bien convaincu que les grands maîtres peuvent avoir, à la vérité, une manière différente d’exécuter, mais qu’ils ont tous les mêmes principes et le même doigté. Plus le moyen est facile, et plus il est aisé d’arriver à la perfection de l’art, et eést ce moyen qu’ils ont choisi: il est unique, et ils n’ont pu en adopter un autre, car alors ils n’auraient pas été rangés dans la classe des grands modèles. C’est ce moyen unique, sans lequel on ne peut atteindre à la perfection, c’est ce doigté sûr et invariable que nous offrons au public dans cet ouvrage. Et comme nous avons remarqué que la main gauche avait été jusqu’à présent négligée, nous nous sommes attachés à l’exercer de manière à lui faire acquérir autant de force, de précision et de légèreté que la droite, afin que l’exécution ne présente jamais une partie brillante à côté d’une partie faible...”.

<sup>138</sup> ADAM, Louis y LACHNITH, Ludwig-Wensel, *Méthode ou Principe général du doigter pour le Forte Piano adoptée par le Conservatoire de Musique de Paris pour servir à l’Instruction des Élèves dans cet Établissement*, París: Sieber père, 1798.

<sup>139</sup> CLEMENTI, p. 15: “Que el discípulo ahora principie a practicar primeramente lentamente los passages siguientes, observando de tener baxada la tecla primera hasta que la próxima sea tocada y así de seguido....Es menester tocar cada nota igualmente, respecto al tiempo y con fuerza igual”.

Ej. 8. Clementi



Si el fragmento dejaba la opción de elegir, habría que optar siempre por este estilo *legato*, que es el que mejor imitaba el canto:

Las notas llamadas en italiano *legato* deben ser tocadas de una manera dulce y unida, la cual se hace teniendo la primera tecla baxada hasta que la próxima sea tocada, por el cual medio las cuerdas vibran dulcemente las unas con las otras, imitando el estilo mejor de cantar [...]. Quando el compositor dexa el *legato* y el *staccato* al gusto del tocador, la mejor regla es de aplicarse principalmente al *legato*, reservando el *staccato* para dar viveza ocasionalmente a ciertos pasages y para hermosear las superiores beldades del *legato* [*sic*].

Este discurso de Clementi es parecido al que hemos visto en Pleyel. De nuevo deja constancia de la comparación del sonido del piano con el de la voz humana. Precisamente creemos que esta posibilidad que ofrecía el instrumento de “imitar el canto” con los sonidos *legatos* frente a los separados que emitía el clave fue uno de los factores que contribuyeron a su popularización.

La implicación de la técnica que Clementi propone en diferentes momentos de su método para la obtención de una mayor expresividad, como por ejemplo en el texto anterior en el que se refiere al *legato*, parece referirse a un tipo de técnica interpretativa ligada a la dimensión expresiva, latente no solo en la obra de Clementi, sino también en la de otros músicos de su entorno londinense<sup>140</sup>.

La importancia de la paulatina adopción de unos criterios interpretativos fijos, es que deja constancia del cambio del intérprete de piano, quien además de usar el instrumento para componer o para acompañar a otros instrumentos, en ocasiones se enfrentó a él como intérprete especializado precisando una rigurosa preparación<sup>141</sup>. El nivel de especialización al que se vieron sometidos los métodos en los años siguientes

---

<sup>140</sup> STEVENS, William Seaman, *A Treatise on Piano-Forte Expression*, Londres: Jones, 1811.

<sup>141</sup> Viguierie expone en la Introducción de su tratado hacia 1796: “L’usage du forte piano dans les concerts, est devenue d’un si grand intérêt depuis quelques années, que presque toutes les jeunes personnes qui apprennent la musique s’essayent aussi à jouer de cet instrument, il est donc essentiel de chercher quels sont les moyens les plus propres à abrégier et à aplanir aux élèves toutes les difficultés qui peuvent entraver leur marche”. Sobre la práctica de componer al clave se refiere Bails en su tratado: « Quise dedicarme al clave por ser un instrumento muy acomodado para inventar y ejecutar armonías » (BAILS, Benito, *Lecciones de clave y principios de armonía*, Madrid: Joaquín Ibarra, 1775, prólogo).



se fue incrementando paulatinamente, véanse como ejemplos el *Gradus ad Parnasum* de Clementi<sup>142</sup> o la *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* de Czerny<sup>143</sup>, obras que hasta el día de hoy se han mantenido válidas y que garantizan la adquisición de una buena técnica pianística.

### - ***La obra didáctica de Hummel y su implantación en España***

Una de las primeras obras didácticas para piano publicadas en el ámbito alemán fue la de Johann Peter Milchmeyer<sup>144</sup> en 1797. Pero la más difundida fue la del compositor austríaco Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), que seguía las líneas docentes del músico alemán August E. Müller<sup>145</sup>, a su vez basadas en el trabajo de Georg Simon Löhlein<sup>146</sup>. Esta última obra se difundió rápidamente en Alemania por su funcionalidad y pragmatismo, y fue editada cinco veces entre 1765 y 1791. Es decir, la obra de Hummel acogió las doctrinas heredadas del último tercio del siglo XVIII, lo que el mismo autor ratifica en el prólogo: “me he esmerado cuanto he podido en conservar y presentar del modo más claro todo lo bueno y útil que han escrito los inteligentes en la materia por espacio de más de medio siglo”<sup>147</sup>. Y a la vez revisó los principios vigentes para adaptarlos a los avances que había experimentado el instrumento<sup>148</sup>. De esta manera, su pedagogía enlazaba directamente la técnica dieciochesca con el pianismo romántico y servía de base a los buenos intérpretes y

---

<sup>142</sup> CLEMENTI, Muzio, *Gradus ad Parnassum, or the Art of Playing on the Piano Forte, Exemplifies in a Series of Exercises in the Strict and in the Free Stiles*, Londres: Clementi, Banger, Collard, Davis & Collard, 1817, 1819, 1826, 3 vol.

<sup>143</sup> CZERNY, Carl, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend*, op. 500, Viena: Anton Diabelli & Comp., 1839, 3 vols.

<sup>144</sup> MILCHMEYER, Johann Peter; *Pianoforte-Schule; oder, Sammlung der besten, für dieses Instrument gesetzten Stücke, aus den Werken der berühmtesten Tonkünstler ausgewählt, nach stigender Schwierigkeit des Spiels geordnet, und mit Fingersatz, Ausdruck und Manieren bezeichnet*, Dresden : Meinhold, 1797.

<sup>145</sup> CHIANTORE, Luca, *Hª de la técnica pianística...* (2001), pp. 224, 124 y ss.

<sup>146</sup> LÖHLEIN, Georg Simon, *Clavierschule*, Leipzig: Waisenhaus und Fromman, 1765.

<sup>147</sup> Traducción de Santiago de Masarnau en el Prólogo del *Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el Piano-Forte empezando desde los principios elementales más sencillos e incluyendo todo lo necesario para llegar a adquirir la posesión más completa del instrumento, y traducido libremente al español por Dn. Santiago de Masarnau*, vol. 1, Madrid: Bartolomé Wirmbs, almacén de Hermoso frente a las Gradass de San Felipe el Real, 1833 [RB, Mus.715].

<sup>148</sup> “Esta cualidades tan apreciables, unidas a lo mucho que el instrumento en sí se ha perfeccionado durante estos 20 años, han hecho que se generalice tanto y de aquí el grado de ejecución verdaderamente portentoso a que se ha llegado. Al paso que se han ido haciendo estos progresos, el estilo de componer para el instrumento ha ido tomando por grados una forma enteramente diferente, y las grandes y cada día mayores dificultades que continuamente se han ido presentando al ejecutante, han hecho indispensables una porción de alteraciones en los principios anteriormente establecidos” (*Curso completo teórico y práctico [...] traducido libremente al español por Dn. Santiago de Masarnau*, vol. 1, 1833, introducción)

compositores de ese periodo, matización que deja clara en el prólogo: “el método está dedicado a los que aspiran [alcanzar] el rango de buenos pianistas”.

En cuanto a la posición del brazo y de la mano, es todavía partidario de la inmovilidad que caracterizaba a métodos anteriores, aunque como novedad sugiere colocar la mano un poco más hacia afuera del teclado con los dedos muy redondeados para facilitar que todas las puntas o yemas de los mismos, incluidas las del pulgar y las del meñique, estén sobre una misma línea. No es partidario de levantar mucho las falanges de los dedos, que deben moverse ligera y ágilmente<sup>149</sup>. Sorprendentemente, Hummel permanece anclado a principios que habían sido válidos durante los últimos veinte años, pero que con el avance de las mejoras técnicas del instrumento y los afanes de experimentación de los virtuosos iban quedando en desuso. Su preocupación por el adiestramiento digital que excluye el brazo tiene que ver con el modelo de piano de su entorno, el vienés, cuya tecla opone menor resistencia que el modelo inglés<sup>150</sup>.

En la parte textual defiende la literatura genuinamente pianística, alejándose de las adaptaciones procedentes de otros géneros como las óperas, bailes, etc. que, según él, son propios del piano de salón decimonónico y de la “enseñanza de adorno”. La obra didáctica de Hummel pretende, por lo tanto, no sólo facilitar al intérprete una mayor soltura técnica, necesaria y apropiada para la interpretación de obras de concierto, sino también dar a conocer la literatura pianística del momento con autores como Müller, Pleyel, Wanhall, Dussek, Kuhlau, Clementi, Czerny, Kozeluch, Mozart, o Haydn, entre otros. Informa al discípulo sobre el estilo vienés de interpretación y a la vez le prepara técnicamente para tocar el repertorio romántico<sup>151</sup>.

Este método fue traducido por Santiago de Masarnau<sup>152</sup> y publicado por Antonio Hermoso en Madrid en 1833 el primer volumen y en 1835 el segundo. Por su rigor y profundidad supone un gran avance hacia la enseñanza profesional del instrumento en

---

<sup>149</sup> HUMMEL, Johann Nepomuka; *A complete theoretical and practical Course of instructions on the Art of playing the Piano Forte*, vol. 1, sección I, Londres: F. Boosey, 1827, p. 13.

<sup>150</sup> Más información sobre el modelo de piano inglés en el apartado tercero de ese capítulo.

<sup>151</sup> Todas estas piezas serán estudiadas en el apartado dedicado al repertorio en este mismo capítulo.

<sup>152</sup> Estudios ya realizados sobre Santiago de Masarnau: SALAS VILLAR, Gemma; “Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 4, 1977, pp. 197-222; ib., *El piano romántico español. Música impresa. Santiago Masarnau y Pedro Albéniz*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999; ib., “Masarnau Fernández, Santiago de”, en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7, Dir. Emilio Casares, Madrid: SGAE, 2000, pp. 323-331.

España. En el prólogo, Masarnau explica “que desde él [el método de Hummel] los pianistas pudieron decir por primera vez que ya tenían un tratado completo en que aprender el arte de tocar el precioso instrumento a que se dedicaban. Una obra que tanta falta hacía en países que poseen todo lo bueno que hay escrito sobre la materia, no puede menos de ser utilísima en el nuestro, donde es tan poco lo que se conoce; y esta consideración es la que me ha movido a emprender el trabajo de traducirla: trabajo que por lo fatigoso y prolijo me hubiera sido insoportable, a no tener siempre puesto el pensamiento en lo útil que sería a los que entre nosotros aspiren a tocar el piano con perfección”. Más abajo añade que ha dedicado once años de su vida a elaborar esta obra didáctica, por lo que el lector en un primer momento deduce que no se puede tratar de una mera traducción, sino que debe contar con aportaciones propias, y efectivamente así es. Masarnau añade un “complemento” pedagógico de gran interés al primer volumen, que consiste en sesenta pequeñas piezas de repertorio (*Aire ruso, God save the King, Rondó, Marcha, Polacca, Tirolés con 3 variaciones, Chorale o Salmo alemán*, etc.) escogidas o compuestas por él para la edición española con la finalidad de ayudar al discípulo a adquirir los principios en él expuestos. No obstante, incorpora además el mismo repertorio propuesto por Hummel y en el mismo orden.

Otra de las novedades que aporta Masarnau es reducir el segundo de los tres volúmenes del método de Hummel. El primero y el tercero están completamente traducidos, pero el segundo sólo parcialmente, ya que reproduce sólo 55 de las 309 páginas y explica al alumno que ha omitido las series de ejercicios destinados a ejercitar el paso de los dedos, por considerar que llegado a esta segunda parte, el discípulo ya debe ser dueño de cierto nivel técnico. Esta reflexión tiene su lógica, pues las sesenta piezas añadidas por Masarnau al primer volumen han sido precisamente escogidas con esa intención. Además Masarnau explica que esos pasajes que contiene el método de Hummel no son originales, sino que forman parte de los estudios propuestos en los métodos de Clementi y de Cramer, y que resultará más provechoso para el alumno estudiarlos directamente a través de los *estudios* de esos autores, consiguiendo con ello no estropear el buen gusto ni la motivación del discípulo.

Ambos métodos, el de Hummel y la traducción de Masarnau, dedican una parte del tercer volumen a la “interpretación” en general<sup>153</sup> que no aparece en obras didácticas

---

<sup>153</sup> Sus apartados son los siguientes: “On musical performance in general; Some leading observations respecting beauty of performance; On the use of Pedals; On the touch proper to different Piano-fortes of German or English construction; On the utility and application of Maelzels Metronome; On Tuning

anteriores. Las apreciaciones son de gran interés, se pone de manifiesto la diferencia de “ataque” propio de los pianos alemanes e ingleses<sup>154</sup> e introduce un elemento también nuevo en los métodos, la medición del tiempo con el metrónomo para cuadrar la velocidad y para alcanzar mayor exactitud en la ejecución. En las propuestas interpretativas sugeridas para el *piano* y el *forte* se aprecia ya el asentamiento de un lenguaje idiomático específico del piano. Todo este material pedagógico marca la culminación de la línea desarrollada en métodos anteriores y supone el definitivo asentamiento de las nuevas pautas en el lenguaje para piano, como seguiremos viendo a lo largo de este capítulo.

### 1.3. Métodos españoles

En la prensa madrileña se anuncian los cuadernos anónimos de la *Escuela completa de Forte-Piano* publicados hacia de 1808, que constan de dos volúmenes: *Divertimento instructivo para forte-piano compuesto de 38 valeses*, *Divertimento instructivo para forte-piano compuesto de 48 contradanzas* y que por el título, más que tener una finalidad didáctica, estaban concebidas como pasatiempos para el discípulo aficionado. Tenemos noticia de estas piezas a través de la prensa:

Divertimento instructivo para forte-piano compuesto de 38 valeses, formados con el objeto de estimular a los aficionados con esta clase de música ligera, fácil y gustosa, y facilitar el conocimiento y práctica de los 24 términos de la música, por un profesor de esta corte. En esta obra, que puede considerarse como una primera parte de la escuela completa de forte-piano que se ha propuesto formar el autor, hallarán los maestros un orden progresivo de lecciones con que instruir fácil y prontamente a sus discípulos. La segunda parte se compone de 48 contradanzas, las que se están estampando y la tercera de rondoes y sonatinas. Los editores de esta obra hubieran querido expresar el nombre del autor [...] pero atendiendo a sus súplicas y estado religioso, le han omitido. Se hallará en la librería de Alonso, frente a las gradas de S. Felipe<sup>155</sup>.

Siguiendo los requerimientos del anuncio anterior, en un primer momento se respetó el deseo del autor del *Divertimento instructivo* de permanecer en el anonimato, pero seis años más tarde, el 26 de agosto de 1808, su editor Álvarez anunció de nuevo la obra dando a conocer su nombre: Pedro Carrera y Lanchares<sup>156</sup>. Teniendo en cuenta

---

the Piano-forte; On Extemporaneous performance” (HUMMEL, Johann Nepomuka; *A complete...*, vol. 3, sección II (1827)).

<sup>154</sup> Más información sobre el “ataque” en los diferentes modelos de pianos en el tercer apartado de este capítulo.

<sup>155</sup> DM, 17.3.1808.

<sup>156</sup> Para más información sobre el músico se puede consultar: GARBAYO, Javier, “Carrera Lanchares, Pedro”, en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3, Dir. Emilio Casares, Madrid: SGAE, 1999, pp. 243-44. GÓMEZ AMAT, Carlos, *Historia de la música española*, vol. 5.

que este músico además de organista de la iglesia del Carmen Calzado de Madrid fue profesor de música del Real Seminario de Nobles<sup>157</sup> y autor de otras obras didácticas como los *Rudimentos de la Música* (Madrid, imprenta de Josef Doblado, 1805), la *Salmodia orgánica: juego de versos de todos los tonos* ([Madrid] 1792), *Solfeo práctico metódicamente formado según el orden de las instrucciones anteriores para el uso de los caballeros del Real Seminario de Nobles de esta Corte* (Madrid, Imprenta de Álvarez, 1815), suponemos que la arriba citada *Escuela completa de Forte-Piano* podría haber incluido apartados destinados a “facilitar el conocimiento y práctica de los 24 términos de la música”, como se explica en el anuncio, junto a los vales y contradanzas “para estimular a los aficionados”. En este caso se podría considerar esta obra como un método para piano, razón por la cual la hemos incorporado en la tabla de métodos (Cap. II, p. 140). No sería el primer músico que ante la propia necesidad hubiese elaborado un método para impartir las clases de piano, al igual que había hecho con los *Rudimentos de la Música*<sup>158</sup>, obra didáctica elaborada para enseñar a los principiantes del Seminario de Nobles. En la bibliografía consultada no se da noticia de este método, por lo que hemos de suponer que hasta ahora se desconocía. Sin embargo, creemos que la *Escuela completa de Forte-Piano* encontró buena aceptación y difusión en su época, pues en 1816, ocho años después de su primer anuncio, todavía se ofrecía a la venta en dos almacenes madrileños: el de la viuda de Mintegui, Carrera de San Gerónimo y en la librería de Hurtado, calle de las Carretas (DM, 81.1816); y además forma parte del archivo musical de la

---

Siglo XIX, Madrid: Alianza Música, 1984, pp. 255 y 257. SUBIRÁ, José, “La música en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, *Anuario Musical*, vol. XI (1956), pp. 116-17. SALDONI, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid: Edición a cargo de Don Antonio Pérez Dubrull, 1868, vol. 3, pp. 394-395. Reedición facsímil dirigida por Jacinto Torres. Madrid: CEDOM, 1986, p. ¿?.

<sup>157</sup> “Real Seminario de Nobles fundado en esta Corte por el Sr. D. Felipe V, en el año 1727, para la educación de la Nobleza del Reyno, acrecentado y restablecido con nuevas constituciones por el Sr. D. Carlos IV en el año de 1799”. Los Profesores de Música con destino al forte piano son: D. Antonio Belben y D. Modesto Belben. Profesor de Música con destino al violín: D. Rafael García. Profesor de Bayle: D. Josef Rivas, D. Antonio Rivas, D. Joseph González” (*Kalendario manual y guía de forasteros de Madrid*, 1808). A continuación figuran otros profesores de esgrima, equitación, instrumentario, etc. A juzgar por la cantidad de profesores que se ponen a disposición, las materias de adorno más solicitadas debían ser el piano forte y el baile. En el mismo periódico del año 1800 solo figura como profesor de piano D. Antonio Belben, lo cual quiere decir que en el espacio de ocho años la demanda de aprender a tocar este instrumento había aumentando.

<sup>158</sup> Así lo expone en su obra teórica *Rudimentos de música: divididos en cinco instrucciones que facilitan la más pronta inteligencia*, que está destinada a la formación de los principiantes en el Seminario.

décimoquinta Condesa-Duquesa de Benavente, M<sup>a</sup> Josefa Alonso Pimentel de 1824<sup>159</sup>. Hasta ahora no tenemos noticia de su difusión en otras ciudades españolas o extranjeras.

Atendiendo a la información obtenida del título de la obra de Carrera y Lanchares *Divertimento instructivo*, y del título de la obra de Golfin *Instrucción y recreo para piano-forte o colección de preludios y piezas de una dificultad progresiva para todos los tonos de ambos modos extractados de las óperas modernas en 4 cuadernos*<sup>160</sup> se puede decir que en esta época el término “instrucción” no siempre era utilizado en un sentido preceptivo, sino más bien referido al entretenimiento, aunque el estudio de las piezas ayudase al aprendizaje del instrumento.

Existen otras obras instructivas para piano elaboradas por organistas y compositores que estaban al servicio de la iglesia, como la de Román Jimeno: *Ejercicios [sic] para Piano Forte*<sup>161</sup>, que incluye cinco series de pasajes destinados a ejercitar la soltura de los dedos, todos ellos digitados con gran exactitud, siguiendo los “nuevos” criterios introducidos para el piano. Es decir, la digitación propuesta en los diferentes ejercicios se corresponde con las nuevas prácticas incorporadas al piano y se aleja de la utilizada para otros instrumentos de tecla por el mismo autor como el órgano<sup>162</sup>. En total son cuarenta y ocho pasajes sin textos introductorios ni pequeñas piezas intercaladas, que concluyen con un ejercicio sencillo de armonía sobre las cadencias de Do M y de Sol M: la 1<sup>a</sup> serie consta de doce pasajes al unísono constituidos por motivos de cinco notas ascendentes y cinco descendentes a través de todas las tonalidades, la 2<sup>a</sup> serie (números 13- 30) introduce motivos de terceras, también en todas las tonalidades, la 3<sup>a</sup> serie (números 31- 36) pasajes de escalas que se repiten de forma secuencial, la 4<sup>a</sup> serie (números 37-42) motivos al unísono y la 5<sup>a</sup> serie (números 43-48) nuevamente motivos al unísono también secuenciados. Estas formulaciones de Jimeno son propuestas que obvian planteamientos amplios y desarrollados sobre la pedagogía del piano y por lo tanto se omiten explicaciones textuales. Su principal objetivo es, según cita literal, a “la adquisición gradual de dificultades de ejecución de una manera

---

<sup>159</sup> ORTEGA, Judith, “Repertorio Musical en la casa de Benavente-Osuna”, en: *Revista de Musicología*, XXVIII, 1 (2005), p. 384; y en: FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo, *La música en las casas de Osuna y Benavente (1733-1882)*, Madrid: SEdeM, 2007, p. 447.

<sup>160</sup> Información obtenida del *Catálogo General de la Música impresa y publicada en Madrid* [Madrid] Imprenta de I. Sancha, calle de la Concepción Gerónima n° 31, almacén de música de Lodre, Carrera de San Gerónimo n° 23, 1834.

<sup>161</sup> RABASF, FJIM-1680.

<sup>162</sup> Véase apartado dedicado a “la digitación en los métodos”.

rápida y fácil”. Son ejercicios necesarios para familiarizarse con el manejo de la nueva digitación al piano, que incorporan dedos antes poco utilizados como el pulgar y el meñique; o incorporan nuevas prácticas derivadas de las muchas posibilidades de acometer el ataque de las teclas en el piano. En cualquier caso, estos ejercicios son considerados por el autor como motivos que adiestran en la consecución de la soltura de dedos y en la posición apropiada de la mano, por lo que no los hemos incluido en la tabla de los métodos para piano (Cap. II, p. 140 y ss.).

Tenemos también noticia de la existencia de las *Escalas para aprender a tocar el órgano o el piano* del también organista y compositor José Lidón<sup>163</sup> a través del ya citado *Catálogo de música vocal e instrumental* de la oficina de Antonio Fernández (1824)<sup>164</sup>. Creemos que este manual pudo ser utilizado por el músico para enseñar a tocar ambos instrumentos de tecla, ya que su reputación como organista y compositor estaba por entonces consolidada y el ejercicio de las escalas formaba parte obligada de la docencia. Recordemos la importancia que diferentes autores, por ejemplo Adam, atribuyen en sus métodos a dicho apartado.

En el mismo catálogo de Antonio Fernández se anuncia la *Demostración del piano forte* de V. Llama la atención que no se dé a conocer el nombre entero del autor, aunque ya hemos visto un antecedente en la obra de Pedro Carrera y Lanchares, quien en un primer momento era reticente a ser identificado. En el caso de V. no ha sido posible descifrar el nombre del autor<sup>165</sup>.

Es preciso mencionar la herencia que recoge el siglo XIX de maestros de la escuela de tecla hispana dieciochesca, con obras tan relevantes como la *Llave de la Modulación* de Antonio Soler<sup>166</sup>, la *Instrucción metódica, especulativa y práctica* de Mateo Pérez

---

<sup>163</sup> José Lidón (Béjar [ca.1746]; Madrid [ca.1827]). En 1768 organista de la Real Capilla. En 1805 Maestro de la Real Capilla y rector del Colegio de los Niños cantores. (CABAÑAS, Fernando, “Lidón, José”, en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, Dir. Emilio Casares, Madrid: SGAE, 2000, pp 912-913).

<sup>164</sup> Tenemos noticia de un ejemplar manuscrito de la *Demostración de los primeros rudimentos de la Música, sus caracteres, valor y oficios de ellos según el estilo moderno* de José Lidón [RABASF, A-2225], pero hasta hora desconocemos si se conservan ediciones manuscritas o impresas de las *Escalas para aprender a tocar el órgano o el piano*.

<sup>165</sup> Citado como perteneciente a Federico Moretti por Gemma Salas Villar en: “La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos para piano”, en: *Nassarre*, XV, 1-2, (1999), p.35. Una vez que hemos revisado el *Catálogo de música vocal e instrumental* de la oficina de Antonio Fernández (1824) en el que figura el título de esta obra: *Demostración del piano forte*, constatamos que la autoría se le atribuye al músico V. (posiblemente Viguerie). Se desconoce por el momento si se conservan ediciones manuscritas o impresas de esta obra.

<sup>166</sup> SOLER, Antonio, *Llave de la Modulación*, Madrid: Joaquín Ibarra, 1762.

de Albéniz<sup>167</sup>, las *Reglas útiles para organistas aficionados* de José Lidón o los *Rudimentos de música* de su alumno, el ya citado Pedro Carrera y Lanchares<sup>168</sup>, entre otros. La lista de tratados teóricos españoles es numerosa en proporción a las obras didácticas conocidas para piano y su presencia en diferentes inventarios y catálogos de la época delata su elevada demanda. La consolidada utilización de éstos en la docencia del órgano y del clave puede haber sido un factor condicionante en un primer momento para la creación de nuevas obras didácticas para la docencia del piano. Los profesores podían haberse servido de ellos para transmitir unos conceptos musicales generales y básicos también en la docencia del piano, seleccionando después ejercicios de soltura de dedos y sobre todo, como novedad respecto al siglo anterior, entretenimientos musicales de sencilla ejecución según el criterio de cada profesor.

El primer método para piano elaborado en España que conocemos y que no es una traducción de otro preexistente es el de Matías Lamprucker<sup>169</sup>. Se trata de un manuscrito que refleja la transición estilística que se estaba llevando a cabo a finales del siglo XVIII en la interpretación del piano. Al igual que el método de Pleyel, transmite unos rudimentos musicales sólidos, que abarcan los conocimientos teóricos y prácticos necesarios para el manejo del instrumento. Pero, a diferencia de éste, como ya hemos dicho, incorpora una amplia lista de piezas de repertorio sencillas y cortas que lo hacen muy atractivo. Éstas suelen tener la extensión de una página y sus títulos se pueden consultar en el último apartado de este capítulo. Todavía contienen indicaciones vinculadas al lenguaje musical anterior, como el tratamiento de los valores de las figuras breve, semibreve, mínima, semimínima, corchea, semicorchea, fusa y semifusa; los compases: "el perfecto, el de capilla, el por cuatro, tres por cuatro, tres por ocho, seis por ocho y doce por ocho"; y las claves: "Gesolreut, cesolfaut y Tefaut. La de Gesolreut sirve para el violin, la de Cesolfaut se subdivide en tres, la primera se señala en primera raya y sirve para el tiple, la segunda en tercera raya que sirve para el contralto y la tercera en cuarta raya y sirve para el tenor". Por

---

<sup>167</sup> "Esta es una escuela sólida y compendiosa para todo principiante, así para Instrumentista, como para Músico de voz, y para que pueda en poco tiempo hacerse dueño de esta noble ciencia" (PÉREZ DE ALBÉNIZ, Mateo, *Instrucción metódica, especulativa y práctica para enseñar a cantar y tañer la música moderna y antigua*, Madrid: Imprenta de Antonio Undaniano, 1802 [BNE, M/986]).

<sup>168</sup> CARRERA Y LANHARES, Pedro, *Rudimentos de música divididos en cinco instrucciones que facilitan la mas pronta inteligencia*, Madrid: Josef Doblado, 1805 [BNE, M/45(1)].

<sup>169</sup> LAMPRUKER, Matías, *Rudimentos para el forte piano* [BNE, M/1192]. No hemos obtenido información sobre este músico en las numerosas fuentes que hemos consultado. Solamente lo encontramos citado por Antonio Martín Moreno, quien se refiere a él como clavecinista en el Teatro de los Caños del Peral hacia 1789-90 (MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española. Siglo XVIII*, Madrid: Alianza Música, 1996, p. 318).



otro lado, como advertencia indica que todos los números que están anotados en el método son para señalar los dedos y no para acompañar al canto. Señal inequívoca de que se aleja del Bajo cifrado, practicado hasta entonces y que no volveremos a encontrar en métodos posteriores.

A partir del año 1816 las obras didácticas experimentaron un estímulo importante en la España de la restauración debido a la confluencia de varios factores. En primer lugar, el asentamiento de una serie de talleres de estampación favoreció la publicación a partir de ese año de obras didácticas que, como veremos a continuación, fueron decisivas para la evolución de la pedagogía pianística española. El editor y estampador Bartolomé Wirmbs estableció con el apoyo de la Real Sociedad Económica Matritense un taller y almacén de imprenta musical en la madrileña calle del Turco, que supuso el punto de partida en Madrid y posiblemente también en el resto del país, de las prácticas estampadoras habituales en otras ciudades europeas. En este taller se estamparon, según Gosálvez<sup>170</sup>, entre los años 1816 y 1834 del orden de las 900 obras musicales y se formaron futuros editores como León Lodre, quien a su vez estableció su taller de edición musical en la madrileña Cuesta de Santo Domingo (ver Cap.I, p.64), de donde salieron a la venta métodos tan importantes para la enseñanza del piano como el de José Sobejano y Ayala o el de Bernard Viguerie. Otros talleres como el de Mintegui y Hermoso dieron a la luz una interesante producción de obras didácticas entre 1824 y 1847<sup>171</sup>.

Otro factor que motivó el incremento de obras didácticas fue la creación en Madrid en 1816 del primer conservatorio privado, el Conservatorio de Música de José Nonó<sup>172</sup>, iniciativa que refleja la existencia de demanda docente musical en España y con ella la necesidad de editar obras didácticas para aprender a tocar el piano.

Los anuncios de los catálogos de los libreros y editores<sup>173</sup> nos han permitido obtener información detallada acerca de algunas de las obras didácticas distribuidas a partir de

---

<sup>170</sup> GOSÁLVEZ, Carlos José, “Edición, impresión y comercio de música. Bartolomé Wirmbs”, en *Scherzo* VII, nº 64, mayo 1992, pp. 133-137. *La edición musical española hasta 1936*, Madrid: Asociación Española de Documentación, 1995, pp. 189-192.

<sup>171</sup> GOSÁLVEZ, Carlos José, *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: Asociación Española de Documentación, 1995, p.68.

<sup>172</sup> Real Orden de 28.11.1816. Se da más información sobre el Conservatorio de Música de José Nonó en el Cap. I, p. 60.

<sup>173</sup> Se pueden ver los catálogos consultados en la Introducción de esta Tesis, pp. 14-16 (citadas tal y como aparecen en los catálogos).

aproximadamente 1817 en Madrid y en otras provincias españolas. A continuación transcribimos sus títulos siguiendo un orden alfabético de los autores:

- Adam: *Estudios progresivos, el Adam español*.
- Clementi: *Introducción para el estudio del pianoforte*.
- Cramer: *Estudios progresivos*. En seis cuadernos por separado.
- Herz: *Veinticuatro ejercicios ó preludios*.
- Hummel: *Método*, publicado por Masarnau.
- Lidón: *Escalas para aprender a tocar el órgano o piano*.
- Nonó: *Método en siete partes*. Se venden por separado.
- Pleyel & Dussek: *Método en castellano*.
- Sobejano: *Método dividido en tres partes*. Se venden por separado.
- V.: *Demostración del teclado del piano forte*.
- Viguerie: *Método*, nueva edición.
- Zayas: *57 lecciones con explicación en castellano*<sup>174</sup>.

De los métodos elaborados e impresos en España entre los años 1820-1830 hemos podido consultar seis: el de José Nonó (1821), Miguel López Remacha (1817-1824), José Sobejano y Ayala [ca. 1826], Santiago de Masarnau (1833) y las traducciones anónimas del método de Viguerie [ca.1821] y de Cramer [ca.1826]. Si bien algunas de estas obras ya han sido citadas con anterioridad, no han sido descritas en detalle, por lo que a continuación aportamos más datos sobre ellas.

### *EL MÉTODO DE JOSÉ NONÓ*<sup>175</sup>

El método de José Nonó es una traducción bastante fiel del método de Viguerie de [ca.1796] que Nonó realizó para satisfacer las necesidades didácticas de la ingente demanda de los aficionados. En el momento de editarlo ya había establecido el músico un conservatorio en Madrid y aunque no se anunciaba la enseñanza del piano en el mismo<sup>176</sup>, podría haber sido utilizado en alguna de las clases que se impartían. En ningún caso es presentado por el autor como obra suya “original” sino, según cita literal del título, como un “arreglo” del “último que se sigue en París”. Sin embargo, en 1821 el método de Viguerie no era el de más actualidad en ese momento, ya que

---

<sup>174</sup> En la Biblioteca Nacional [BNE, MMICRO/3408] hay dos volúmenes manuscritos de solfeo de este autor, que se anuncian en el [DM, 27.9.1806], que se compone de 91 y de 41 lecciones respectivamente.

<sup>175</sup> *Método fácil y práctico para aprender con toda perfección á tocar el forte piano conforme al último que se sigue en París arreglado por D. José Nonó, director del Conservatorio de Música de esta Corte*, editado en 1821 por la imprenta de Aguado y Compañía y estampado por Bartolomé Wirmbs. Se conservan varias ediciones de este método en la Biblioteca Nacional, una de ellas está dedicada al infante Francisco de Paula BNE, MP/4602(24). Otra edición de la BNE, M/270. Se sabe que fue utilizado en España al menos durante catorce años ya que se ofrece a la venta en el *Catálogo General de la Música impresa y publicada en Madrid*, Madrid : Imprenta de I. [Indalecio] Sancha, 1834, p. 4. [BNE, M.Foll 92/1/K4<sup>a</sup>,6].

<sup>176</sup> DM. 19.2.1818.

fue uno de los primeros en editarse y en cierto modo quedó superado por el de Pleyel de 1797<sup>177</sup> y los dos de Adam de 1798<sup>178</sup> y 1804<sup>179</sup> respectivamente, que reunían todas las enseñanzas necesarias para la docencia del instrumento en el Conservatorio de París. Por lo tanto creemos que este “arreglo” se ofrecía como “producto de actualidad” con el fin de incrementar su venta. De hecho, el método de Viguerie se siguió traduciendo a pesar de haber sido superado por otros en el tiempo y existe, al menos, otra traducción anónima de la primera parte, que fue editada en Madrid por León Lodre en torno a 1826: *Método para Piano-Forte, parte 1ª, por Viguerie. Nueva Edición aumentada con varios ejercicios para aprender á tocar por todos los tonos, seguido de varias sonatas de las mejores Operas de Rossini*<sup>180</sup>.

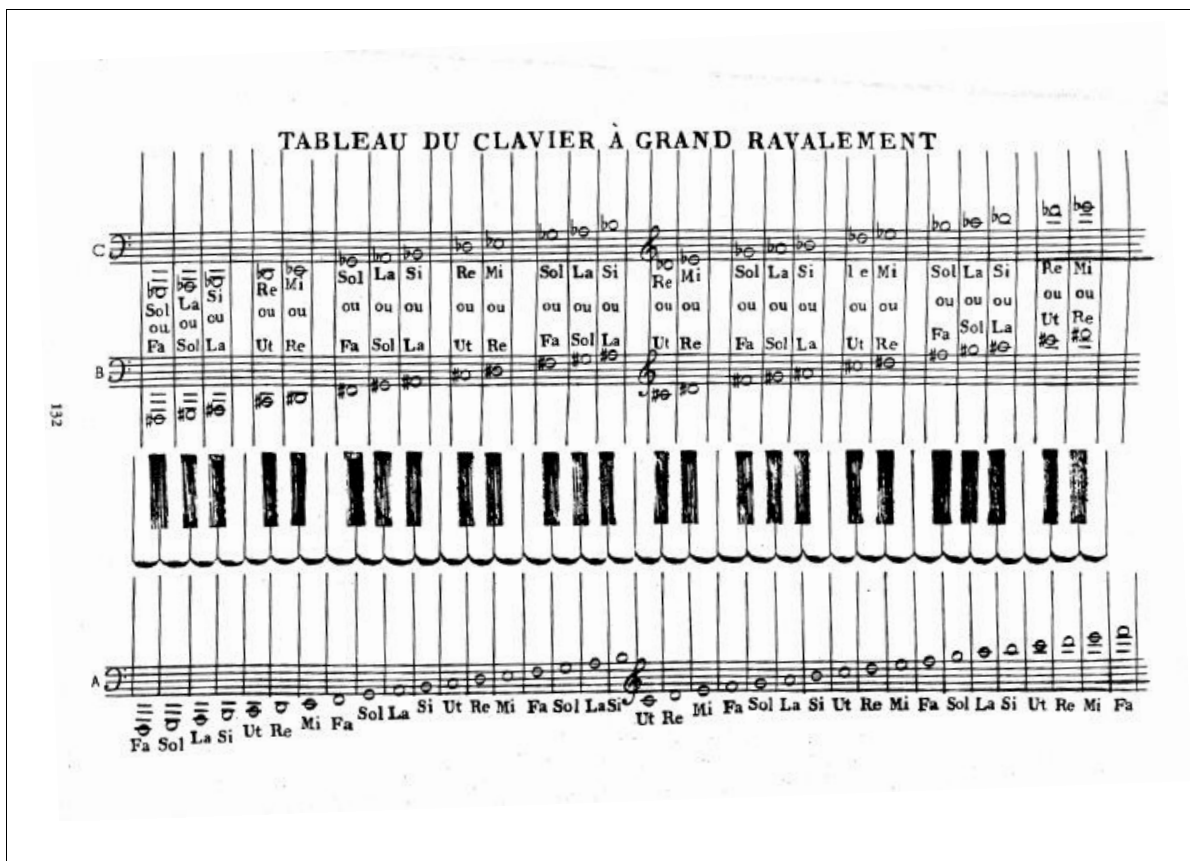


Fig. 9. Bernard Viguerie, *L'art de toucher le piano-forte*<sup>181</sup>

<sup>177</sup> Pleyel, Ignace, *Methode...* (1797).

<sup>178</sup> ADAM, Louis et LACHNITZ, Ludwig-Wensel, *Méthode...* (1798).

<sup>179</sup> ADAM, Jean Louis, *Méthode...* (1804).

<sup>180</sup> [BNE, M/1286] Según el n° de plancha 122 de la calcografía de León Lodre, estaría fechado entre 1826-47 (Gosálvez Lara, Carlos José, *La edición musical española hasta 1936*, Madrid: AEDOM, 1995, p. 193).

<sup>181</sup> VIGUERIE, Bernard; *L'art de toucher...* [ca.1796].

Tanto la edición de Lodre como la obra de Nonó amplían la extensión del teclado presentada en las primeras páginas por Viguerie en media octava, es decir, están dirigidas a un piano con un teclado de cinco octavas y media, posterior al utilizado por Viguerie, que era de cinco octavas de Fa<sup>1</sup>-fa<sup>3</sup>, como podemos apreciar en la Fig. 9.

Si comparamos esta extensión con las presentadas en otros manuales como los métodos de Pleyel (1797), Lachnith [ca.1800] y Adam (1804), que muestran una extensión de cinco octavas, el de Clementi (1811) de cinco, el de Nonó (1821) de cinco octavas y media, y el de Sobejano [ca.1826] seis octavas, confirmamos que la extensión del teclado en las obras de estos dos últimos autores se corresponden con pianos posteriores.

Los pianos fabricados en España a principios del siglo XIX tenían fundamentalmente como modelo los pianos ingleses, que a su vez eran los más importados. Las características del teclado eran, además de su dura pulsación, las que Clementi describe en su método editado para la Nación Española *Introducción al Arte de tocar el Piano-Forte*: para los “piano-fortes grandes verticales u horizontales”, una extensión a elegir de seis octavas y media, seis octavas o cinco octavas y media, para los “piano-fortes pequeños o cuadrados” una extensión de cinco octavas, cinco y media, seis o seis y media octavas. Este tipo de piano de mesa inglés, con una extensión generalizada del teclado de cinco octavas y media o seis octavas, era el más difundido en España<sup>182</sup>. Dado que la edición en castellano realizada por Nonó del método de Viguerie se comercializó a partir de 1821, fue necesaria una revisión de la extensión del teclado. Esta es una de las pocas novedades respecto al método del autor francés.

Las ediciones españolas del método de Viguerie son muy similares, pero no idénticas. Todas ellas tienen como último objetivo dar a conocer las tendencias pedagógicas expuestas en el método francés. Aportan una serie de instrucciones sencillas para tocar el instrumento como son la posición del cuerpo al sentarse, el orden de los dedos y los principios de pulsación, a cuyo efecto proponen dieciseis ejercicios cortos transportados a diferentes tonalidades para ser repetidos muchas veces al día, pero que en la edición de Nonó se limitan a la tonalidad de Do mayor. La exposición de los métodos continúa con las escalas por los tonos mayores y menores recomendando su

---

<sup>182</sup> Sobre el modelo de piano inglés y la extensión del teclado se puede ver Cap. II, p. 207 y ss.

constante práctica para adquirir agilidad y limpieza en la ejecución. Cada escala finaliza con pequeñas cadencias perfectas, que las ediciones en castellano reducen a tres acordes de tónica y sólo en la edición original de Viguerie se incluye la escala cromática. En las tres ediciones del método se incluyen a continuación “ejercicios para tocar a un tiempo notas de igual valor”, aunque las dos traducciones al castellano suprimen los ejercicios segundo al sexto, de los veintiuno que hay en total. Algunos de los ejercicios son pequeñas piezas tituladas *Allegro*, *Marcha*, *La simpatía*, o *El triunfo*, en las que se pueden aplicar y practicar los preceptos teóricos abordados previamente. A partir de la última pieza, que coincide con el nº 21 y que es el final de la primera parte del método de Viguerie, la edición anónima en castellano aporta como novedad las *Sonatas sobre las mejores óperas de Rossini: La Cenerentola, La Donna del Lago, Tancredo, La Giza Ladra y Mosé in Egipto* [sic], y la edición de Nonó incorpora un *Wals* y *Seis sonatas sencillas y bipartitas*: 1ª *Allegro/ Rondó*, 2ª *Allegro Moderato/ Rondo*, 3ª *Allegro Moderato/ Rondo*, 4ª *Andante Gracioso/ Rondo*, 5ª *Allegro Vivace/ Rondo*, 6ª *Allegro*. Anexos que seguramente justifican los elevados precios de venta que tiene la obra: 34 y 30 reales<sup>183</sup> respectivamente, o sea, más del doble que el método de Johann Cramer, que costaba sólo 14 reales<sup>184</sup>.

Tanto las dos ediciones españolas del método de Viguerie como la de López Remacha, que se asemeja a la de Viguerie e incorpora un repertorio integrado por piezas sencillas y atractivas, se corresponden con esa nueva dinámica pianística del intérprete aficionado, interesado en un repertorio “a la moda” acorde con las tendencias burguesas de hacer música de salón en reuniones privadas, como forma de entretenimiento y distinción social, ya surgidas en Europa durante el último tercio del siglo XVIII y consolidadas durante el primer tercio del XIX.

---

<sup>183</sup> En el *Catálogo General de la Música impresa y publicada en Madrid* de 1834 se vende la edición de Nonó a los siguientes precios: “método en siete partes á 92 rs., la parte 1ª á 18 rs., y las seis restantes, cada una á 14 rs.” (*Catálogo General...*, Madrid: Imprenta de I. [Indalecio] Sancha, 1834, p. 4, [BNE, M.Foll 92/1/K, 4ª, 6]).

<sup>184</sup> Tanto la edición francesa como la traducción del método de Viguerie tuvo difusión en otras ciudades españolas como Barcelona [BNC, M/362] [BNC, M/4116].

EL MÉTODO DE LÓPEZ REMACHA<sup>185</sup>

López Remacha, en su obra *Principios o Lecciones Progresivas para Forte-Piano*<sup>186</sup>, se dirige en concreto a esa parte de la sociedad consumidora por excelencia del mundo pianístico: “las damas”<sup>187</sup>. Así queda reflejado en la dedicatoria que transcribimos a continuación:

SEÑORAS: Una dilatada práctica en el honroso cargo de Maestro, me ha hecho advertir que ninguno de los Métodos hasta aquí conocidos para la enseñanza del Piano están conformes con el gusto delicado que caracteriza al bello sexo, ni tampoco con la extensión y calidad de sus deseos. Vmds. son, por lo general más inclinadas á la belleza musical que nace de la sencillez que á la que se deriva de grandes combinaciones armónicas. Así es que un Wals, un Rigodon, una Polaca, una Cancioncilla, un Airecito cualquiera, que forme periodos cortos, y bien rimados excita mucho mas su sensibilidad, que la pieza mas sublime y acabada del arte. Sus deseos se limitan por lo común, á proporcionarse con la menor fatiga, y de un modo compatible con las demás ocupaciones de su sexo, un honesto recreo y un adorno que las distinga en la sociedad por su esmerada educación.

He adoptado, pues, los medios de complacer a Vmds. En estos sencillos Principios, los cuales son, sin embargo unas bases sólidas sobre las que alguna de Vmds., mas avanzada en deseos. Podrá el magestuoso edificio de una instrucción completa en la escuela de Piano, dedicándose después al estudio de los grandes Métodos.

SEÑORITAS: esta Obrilla se dividirá en cuatro cuadernos: el último día de cada mes, de los siguientes, estará de venta uno de los cuatro hasta completar el número total. Así lo cumplirá, en cuanto esté de su parte, su atento y respetuoso servidor. Q.S.P.B.

En esta dedicatoria López Remacha pone de manifiesto la poca consideración existente en la época hacia las cualidades artísticas de la mujer, a quienes se les reconocía la práctica musical únicamente como entretenimiento o como adorno para distinguirse en sociedad. Siguiendo estas premisas, y apoyándose en la estructura escogida por Viguerie para su método, las instrucciones teóricas que elabora López Remacha son muy escuetas y simplemente se refieren a la posición del cuerpo en el piano, a la distribución del teclado y al orden de los dedos. Recomendaba utilizar el

---

<sup>185</sup> Este método consta de cuatro cuadernos pero sólo hemos podido consultar el primero y hasta ahora desconocemos si se conservan ediciones de las otras tres partes. En la portada está copiado a mano: “Tomo 1º” y luego figura impreso Obra III. No consta el nº de plancha, pero sí se puede leer: “Gravados [sic] y estampados de B. Wirbms, Calle del Turco, en donde se hallarán; como también la Melopea ó Solfeos de buen gusto; y el Tratado de Armonia y contrapunto del mismo Autor. Precio 14 rs.”.

<sup>186</sup> *Principios o Lecciones Progresivas para Forte-Piano conformes al gusto y deseos de las Señoritas aficionadas á quienes los dedica su autor D. Miguel Lopez Remacha*, impreso en Madrid por Bartolomé Wirbms [1817-1824]. No figura fecha, pero sabemos que el taller se ubicó en la calle del Turco entre los años 1817-24 [BNE, MC/3763/1].

<sup>187</sup> Existen al menos dos publicaciones precedentes dedicadas expresamente a las damas: HUMMEL, *Repertoire de Musique pour les Dames Ouvrage periodique et progressif*, [BNE, M/1008] y el de PLEYEL, *Diario de Damas en 6 sonatinas de la escuela de fortepiano* [DM, 2.4.1803 y 4.5.1803].

pulgar como eje y evitar el uso del dedo pequeño más que en casos necesarios. Además propone unos ejercicios cortos de dos pentagramas cada uno para sentar la mano en el teclado, cada uno seguido de piezas fáciles y atractivas, como *Valses* y *Contradanzas*. Después del ejercicio 20 se incluye un *Paso doble militar*, después del 21 una *Canción árabe* y al terminar el 22 un *Romance francés*, con el que se dá por concluido el cuaderno. La extensión del teclado que figura en el método es de cinco octavas, como en la edición de Viguerie; pero teniendo en cuenta que ambas obras están separadas en el tiempo por más de una década, y que en el momento de publicar López Remacha su obra ya se difundían en España pianos con extensión del teclado superior a cinco octavas creemos que, como indica el autor en la dedicatoria, su obra está destinada a un piano de mesa de uso doméstico y de proporciones pequeñas utilizado a menudo por las mujeres<sup>188</sup>, que desde principios de siglo se correspondía con el de mecánica inglesa y que hasta entonces se había fabricado con cinco octavas<sup>189</sup>.

#### EL MÉTODO DE JOSÉ SOBEJANO Y AYALA

José Sobejano y Ayala se encarga de traducir el método de Adam en 1826. La obra está expresamente dirigida al público aficionado, al que otorga su atención en la introducción de la misma: “A la vista de los grandes progresos que han hecho mis discípulos por haber seguido constantes estas lecciones y a petición de algunos amigos profesores que las han observado, me he animado a darlas a la luz pública no estimulándome otra cosa sino el ser útil a los aficionados que deseen conocer por principios sólidos el instrumento más armónico y grato que hasta hoy se conoce”<sup>190</sup>. Como se desprende de estos párrafos, quiere transmitir en su obra los “principios sólidos” utilizados por él mismo con sus alumnos, ya que han dado muy buenos resultados. De hecho, el nivel técnico que alcanzan los *24 Preludios* del tercer cuaderno es del todo respetable, probablemente fueran considerados por el autor como repertorio de concierto, y reflejarían ya ciertas corrientes románticas extendidas por el resto de Europa orientadas a facilitar el lucimiento del intérprete a través del virtuosismo.

---

<sup>188</sup> Sobre el uso del piano por las damas se puede consultar el Memorial de Francisco Fernández en: Cap.II, p.212.

<sup>189</sup> Se puede obtener más información sobre la extensión del teclado en Cap. II, p. 213 y ss.

<sup>190</sup> SOBEJANO Y AYALA, José, *El Adam español, método para piano*, Madrid: Bartolomé Wirmbs, 1826.

Los años que separan la obra original de Adam y la traducción de Sobejano son unos veinticuatro. Efectivamente son muchos, pero se puede decir que el compositor navarro aporta a la traducción del método de Adam sus experiencias docentes y que el resultado es una obra extensa y completa, que abarca los principios relativos a la docencia del piano que tuvo alcance no solo en Madrid, sino también al menos en Cataluña<sup>191</sup> y en otras provincias españolas<sup>192</sup>. Dedicar una primera parte a la explicación y práctica de las escalas naturales y escala cromática, proponiendo ejercicios muy adecuados para facilitar la soltura de ejecución al unísono de ambas manos no solo de dichas escalas, sino también de sus acordes y arpeggios. Expone las escalas alteradas ascendente o descendientemente, con sus acordes tonales y sus cadencias perfectas correspondientes pretendiendo facilitar al discípulo el conocimiento de la base tonal necesaria para la interpretación de las pequeñas piezas y variaciones que incorpora en la segunda parte del método tanto de autoría propia como de alumnos suyos y compositores coetáneos. Propone cuatro reglas para lograr la posición perfecta de las manos: independencia del antebrazo que gira teniendo el codo como eje, rotación del pulgar con configuración esférica de la mano, ataque perpendicular bien articulado y basado en la fuerza del dedo, y agilidad del meñique sin perder la inclinación hacia el eje del pulgar. Paralelamente expone una serie de ejercicios de *doigté*, en los que usa la numeración de 1 al 5 (del pulgar al meñique), bajo la influencia del método de digitación ya citado, publicado por Adam en París ya en 1798 con la colaboración de Lachnith: *Méthode, ou principe général du doigté*, obra también de referencia para el Conservatorio de París. La segunda parte del método de Sobejano se compone de unas variaciones progresivas, interpoladas con pequeñas piezas de entretenimiento o “juguetillos”, como los denomina el autor, “que al mismo tiempo sirvan para hacer el estudio menos árido y proporcionen el poder examinar detenidamente más osados acordes”. La tercera parte contiene los *24 Preludios de ejecución brillante para forte-piano*, a los que ya nos hemos referido antes, dedicados a Joaquina de Sojo y Cimbrello, probablemente una alumna suya. Son

---

<sup>191</sup> ADAM, Louis, *Método de piano forte* [s.n.] Almacén de Música e Instrumentos de Gambaro [Barcelona] [post. 1804] [BNC, 2009/Fol/1272]. SOBEJANO, Jose, *Lecciones metódico progresivas de Forte-Piano*, Madrid: librería Hermoso, 1826 [BNC, M/ 652].

<sup>192</sup> Un ejemplar se encuentra en el monasterio de Santa Ana de Ávila: SOBEJANO AYALA, José, *El Adam Español. Lecciones Metódico-Progresivas de F.-P. [FortePiano]. Tres Partes*, Madrid: Bartolomé Wirmbs, 1826 [copia manuscrita] (de Vicente, Alfonso, *La música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII): catálogo*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989, p. 256).



muy virtuosos, aunque la cita textual de la introducción del método hace flexible la velocidad con la que han de ser interpretados: “La velocidad no viene dada, será a conveniencia del discípulo. Ejecución limpia, firme o apoyada, ligada, rápida e igual a fin de poder llegar a tocar con precisión y brillantez”.

Resulta muy significativo que las siguientes ediciones del método de Sobejano que salen a la luz, si bien siguen la misma línea pedagógica que el de Adam, se apartan de toda vinculación con el método del autor francés y evitan toda referencia al mismo, tanto en el título como en el prólogo. Así ocurre con las *Lecciones metódico progresivas de Forte Piano*, *Entretenimientos para Forte Piano por el profesor armonista Sobejano y Ayala*, y el *Método dividido en tres partes, Método completo de piano fácil y progresivo*<sup>193</sup>. Todo parece indicar, como el mismo Sobejano anuncia en el prólogo de las *Lecciones metódico progresivas*, que partiendo de las pautas docentes procedentes de Adam<sup>194</sup> y guiado por su experiencia como profesor del instrumento establece una línea pedagógica sólida que abarca los criterios necesarios para el aprendizaje del instrumento. Se podría decir, que las *Lecciones metódico progresivas* constituyen una obra didáctica de creación propia en la que se transmiten enseñanzas sólidas que son válidas tanto para los principiantes, como para los aficionados cuyo objetivo era el lucimiento en sociedad. Además incorpora literatura pianística de nueva creación que es de gran interés.

La misma línea docente es la seguida por su hijo José Sobejano (1819-1885)<sup>195</sup> en su *Método completo de piano fácil y progresivo*. Aunque este método está sin fechar, por el año de nacimiento del autor encaja ya dentro de las obras didácticas del segundo tercio del siglo XIX utilizadas en el Conservatorio de Música de M<sup>a</sup> Cristina. Es menos extenso que el de su padre y también asegura haber tenido en cuenta para su

---

<sup>193</sup> *Lecciones metódico progresivas o Método para Piano Forte de Dn. J. Sobejano Ayala* (mss.). *Colección de Música o sea Entretenimientos para Forte Piano por el profesor armonista Sobejano y Ayala*, Almacén de Música de Antonio Hermoso, 1830. El *Método en tres partes* aparece anunciado en el *Catálogo General de la Música impresa y publicada en Madrid*, Imprenta de I. Sancha, calle de la Concepción Gerónima nº31, almacén de música de Lodre, Carrera de San Gerónimo nº23, 1834. *Método completo de piano fácil y progresivo*, Madrid: [Juan López, 1886].

<sup>194</sup> No hay que olvidar que este método era el que se impartía en la enseñanza oficial del Conservatorio de París y que también era el más ofertado en el *Diario de Madrid* a principios de siglo. Igualmente se difundió en otras ciudades españolas como en Barcelona, donde lo distribuía el Almacén de música e Instrumentos de Gambaro [BNC, 2009/Fol/1272]; y se conocía prácticamente en todas las capitales europeas: París, Lisboa, Roma, Londres, etc.

<sup>195</sup> José Sobejano fue compositor de música para piano, óperas, zarzuelas y música religiosa. Profesor de piano en el colegio francés Nuestra Señora de Loreto. Para más información sobre este músico se puede consultar: CASCUDO, Teresa; CASARES, Emilio, “Sobejano Erviti, José”, en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9, Dir. Emilio Casares, Madrid: SGAE, 2002, p. 1043.

elaboración una larga experiencia docente. Muy emotivo es el *Nocturno* que José Sobejano dedica a su padre ya fallecido en una edición posterior estampada en el establecimiento de José Carrafa<sup>196</sup>.

### LOS ESTUDIOS DE CRAMER

En 1826 León Lodre edita la traducción de los estudios de Cramer divididos en dos libros, que se podían comprar separadamente. Al igual que el método de Hummel, no es una obra para principiantes, sino que presupone el conocimiento y manejo del instrumento: hay cruces de manos, pasajes de notas rápidas o de notas dobles, etc. No incorpora parte teórica, sino que directamente propone cuarenta y dos ejercicios de dificultad media enriquecidos con muchas indicaciones de dinámica -tanto de gradaciones como de contrastes o acentos-. Su lenguaje musical es avanzado, ya que hace constar velocidades fijas o indicaciones de *Tempi* al comienzo de cada uno de los ejercicios. Las tonalidades empleadas son muy variadas y no parecen seguir un criterio lógico.

Este método de Cramer pertenece a la línea didáctica de los pianos ingleses de pulsación “dura”, iniciada por su profesor Clementi, y que como veremos más adelante, requieren constantes ejercicios digitales.

-----

Según confirman las obras didácticas para piano difundidas en España, a principios del siglo XIX se difundieron diferentes líneas pedagógicas procedentes principalmente de París, pero también de Londres y de Viena. Como ya hemos visto, Clementi proporciona la edición en castellano de su método londinense, Masarnau transmite la pedagogía procedente del entorno germánico recogida por Hummel, Sobejano denomina directamente su método “Adam español” y tanto Nonó como López Remacha afirman haber tenido presentes otros métodos extranjeros para la elaboración de los suyos propios, haciendo referencia al conocimiento y a la asimilación de la corriente didáctica procedente de París y a su adaptación a las necesidades nacionales.

---

<sup>196</sup> SOBEJANO, José, *Método completo de piano fácil y progresivo*, obra 33, Madrid: calcografía de J. Carrafa [ca.1857] [RCSMM, 1/9353(43)]. Existe otro ejemplar de este mismo método [RCSMM, 1/16375] anterior a esta fecha, que no contiene el citado *Nocturno a la muerte de mi padre*, por lo que creemos que debió ser elaborado antes de fallecer José Sobejano padre en 1857. Este último ejemplar al que nos referimos perteneció a Emilio Sobejano, que seguramente lo utilizó para aprender a tocar el piano de manos de su padre José Sobejano o de su abuelo José Sobejano y Ayala.

Una de las novedades más interesantes de estas traducciones casi fidedignas al español de los métodos extranjeros es la literatura pianística de nueva creación incorporada a ellos, generalmente creada por el mismo músico encargado de su traducción. Este repertorio tiene su interés porque en algunos casos enraiza con las tendencias de los géneros repertorio europeo, como por ejemplo las seis sonatas de Nonó o los veinticuatro preludios de Sobejano, aunque no se tiene constancia de su difusión en el resto de Europa<sup>197</sup>. Esta literatura pianística refleja el conocimiento que se tenía en España de las tendencias musicales del resto de Europa y refleja el potencial creativo existente en el país en la época, a veces menospreciado sobre todo desde valoraciones musicológicas extranjeras, quizás por su escasa difusión en el extranjero.

Después de los datos revisados se puede afirmar que el recurso de los autores de servirse de otros modelos pedagógicos pone en evidencia la existencia de un trasvase internacional de los criterios pedagógicos, fenómeno que no se dio como caso aislado en España, sino que también se verificó en otros países europeos. Pleyel expone en la segunda edición de su obra que para su elaboración había tenido en cuenta obras didácticas coetáneas a la suya como las de Cramer o Adam. No se conocen ediciones manuscritas o impresas en los archivos consultados de las bibliotecas extranjeras de las obras elaboradas en España por Pedro Carrera y Lanchares, José Lidón o Lamprucker, por lo que se podría decir, salvo excepciones que podamos desconocer, que estas obras fueron elaboradas para un público español y no salieron del país. Sin embargo encontraron una buena difusión en Madrid y algunas de ellas también en el territorio nacional junto a las traducciones de los métodos foráneos que se llevaron a cabo sobre todo, en los talleres de imprenta españoles. Con la penetración de las teorías de Hummel en España de la mano de Masarnau ya en los años treinta, cambió el ideal estético y el sonoro. Este último se adaptó a un piano más resistente a la tensión de las cuerdas, que permitía el apoyo del brazo y del hombro para conseguir gradaciones dinámicas antes impracticables. El mismo cambio en la sonoridad promovió no solo en España, sino también en el resto de Europa, la utilización de un lenguaje más idiomático por parte de los compositores e intérpretes y la conciencia interpretativa sufrió un giro hacia los ideales románticos. El enfoque didáctico buscó vinculación con los recursos de ejecución pianísticos que se iban desarrollando a

---

<sup>197</sup> Creemos que tuvieron difusión en el entorno nacional por la documentación hemerográfica y porque en la Biblioteca de Catalunya se conserva la *Escuela completa de música* de José Nonó (1814) [BNC, M 14] y es muy probable que también se difundiese en esta región su método de piano, que es posterior (1821).

través de un variado repertorio de autores anteriores y coetáneos al método<sup>198</sup>. A través de estas piezas no solamente se buscó motivar al alumno, sino también dirigirle gradualmente en la consecución de la condición de intérprete. Se puede decir que a finales de la segunda década del siglo XIX el lenguaje pianístico ya se había idiomatizado en España, al igual que en el resto de Europa, y que el repertorio pianístico recogido en los métodos de Hummel y Masarnau es muy similar al que se siguió utilizando a lo largo del XIX en la enseñanza del piano.

El proceso evolutivo hacia una pedagogía moderna no tuvo el mismo ritmo en todos los países europeos. El reto de la técnica ya se había planteado durante las primeras décadas del siglo XIX con Clementi, pero creemos que esta perspectiva no tuvo tanto calado en España por estar principalmente al servicio del “pianista de concierto”, deseoso de exhibir su plenitud virtuosística ante el público, figura que no arraigó en España sobre todo hasta la estabilización de la actividad docente con la apertura del Real Conservatorio de Música de M<sup>a</sup> Cristina en 1830 y la posterior apertura de salas de concierto, como el Salón Romero o el Salón de la calle de los Jardines<sup>199</sup>. Ello no quiere decir que anteriormente no hubiera actuaciones públicas puntuales en teatros, cafés o en los salones de las diferentes asociaciones españolas, pero que generalmente no ofrecían en el programa un repertorio pianístico especializado<sup>200</sup>.

## **2. ASPECTOS DE LA TÉCNICA PIANÍSTICA DIFUNDIDA EN LOS MÉTODOS EN RELACIÓN A LOS MODELOS DE PIANOS**

La elaboración de los primeros métodos para piano está relacionada con el cambio de sonoridad que experimentó el instrumento al ser sometido a mejoras técnicas que permitieron obtener un sonido sobrio y limpio. Se eliminaron registros y artilugios, que se le habían ido incorporando durante el siglo XVIII con el objetivo de conseguir efectos sonoros de campanillas, tambores, etc., de los que es un buen ejemplo el *Rondó a la Turca* de Mozart, compuesto para este tipo de piano. Además se sustituyeron las palancas manuales y las rodilleras por los pedales, que al accionarse

---

<sup>198</sup> Se puede consultar el repertorio incluido en el método de Hummel en Cap. II, p. 283.

<sup>199</sup> El salón Romero en la calle Capellanes nº 10 de Madrid fue el principal espacio de conciertos en Madrid (GOSÁLVEZ, José Carlos, *La edición musical...* (1995), pp. 172 y 173). El salón de los Jardines está anunciado en la prensa (DM, 1.1.1825). No existen estudios completos sobre las salas de concierto del siglo XIX en España a los que hayamos podido recurrir.

<sup>200</sup> Para más información sobre conciertos se puede consultar Cap. II, pp. 152-155. También se puede ver el programa de un concierto organizado en el Café de Malta el 2 de enero de 1815 en Cap. III, p. 414.

conjuntamente o por separado posibilitaban timbres antes desconocidos en los instrumentos de teclado. Éstas y otras mejoras que estudiaremos en este apartado como son la extensión del teclado, la resistencia y profundidad de las teclas, el colorido tímbrico del sonido o la transformación de los registros, fueron tenidas en cuenta por los compositores para la elaboración de un nuevo lenguaje pianístico que quedó reflejado en los métodos y se difundió a través del repertorio. Los primeros métodos se elaboraron para un instrumento ya “depurado” y “perfeccionado”.

Robert Winter cree, que la mayoría de los cambios acaecidos en el mecanismo del instrumento, si bien favorecieron otros aspectos, también devaluaron el colorido tímbrico, los contrastes y la variedad sonora con la que contaba el piano a principios del siglo XIX<sup>201</sup>. Son numerosos los autores que se han referido a las características organológicas del piano de esa época<sup>202</sup> y su predisposición para motivar el avance paralelo de una técnica interpretativa específica.

---

<sup>201</sup> WINTER, Robert, “Orthodoxies, Paradoxes, and Contradictions: Performance Practices in Nineteenth-Century Piano Music”, en: TODD, R. Larry (ed.), *Nineteenth-Century Piano Music*, Nueva York: Routledge, 2004, p.19.

<sup>202</sup> Sobre las características organológicas de los diferentes modelos de pianos ya han escrito entre otros autores: HARDING, Rosamond; *The piano-forte. Its history traced to the great exhibition of 1851*; Southampton: Heckscher & co., 1933, revisado en 1978. HAUPT, Helga, “Wiener Instrumentenbauer von 1791 bis 1815”, en *Studien zur Musikwissenschaft*, vol. 24 (1960), pp. 84- 120. WALTER, Horst, “Haydn Klaviere”, *Haydn-Studien*, vol. II, nº 4 (1970), pp. 256-258. GOOD, Edwin, *Giraffes, Black Dragons and other pianos, A Technological History from Cristofori to the Modern Concert Grand*, Stanford: Stanford University Press, 1982. KENYON DE PASCUAL, Beryl, “English square pianos in the 18th-century Madrid”, *Music and Letters*, vol. 64, nos.3- 4 (1983), pp. 212- 217. BORDAS, Cristina, “Les instruments à clavier: clavicordio, monacordio et piano”, *Instruments de Musique Espagnols du XVI au XIX siècle*, Bruselas: Général de Banque (1985) ; id., *Hazen y el piano en España, 175 años*, Madrid: Hazen 1989. ROSENBLUM, Sandra, *Performance practices in Classic Piano Music*, Bloomington: Indiana University Press, 1988. LATCHAM, Michael, “Mozart and the pianos of Gabriel Anton Walter”, *Early Music*, vol. XXV, nº 3 (1997), pp. 383-400; id., *The Stringing, Scaling, and Pitch of Hammerflügel built in the Southern German and Viennese Tradition 1780-1820*, Munich y Salzburgo: Katzbichler, 2000; id., “Beethoven's Erard piano: its influence on his compositions and on Viennese fortepiano building”, *Early Music*, vol. XXX, nº 4 (2002), pp. 523-539; id., “Swirling from one level of the affects to another: the expressive *Clavier* in Mozart's time”, *Early Music*, vol. XXX, nº 4 (2002), pp. 502-521. KOMLÓS, Katalin, *Fortepianos and Their Music: Germany, Austria and England 1760-1800*, Oxford: Clarendon Press; Nueva York: Oxford University Press, 1995. RATTALINO, Piero, *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes*, Cooper City, Florida: SpanPress Universitaria, 1997 (1ª ed. Milano: Il Saggiatore, 1982). LATCHAM, Michael, “Mozart and the Pianos of Johann Andreas Stein”, *Galpin Society Journal*, vol. 51 (1998), pp. 53-114. CHIANTORE, Luca, *Historia de la técnica pianística*, Madrid: Alianza, 2001. KENYON, Beryl; BORDAS, Cristina, “Piano”, en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, Dir. Emilio Casares, Madrid: SGAE, 2001, pp. 754-763. MORALES, Luisa, *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2003. BOJE, Hans; LUSTIG, Mónica (eds.), *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, Augsburg: Wiessner, 2006. BLÜTHNER-HAESSLER, Ingbert; *150 Jahre Pianofortebau*, Leipzig: Leipziger Gesellschaft, 2003. ALEMANY FERRER, Victoria, “La construcción de pianos en Valencia hasta inicios del siglo XX”, *Anuario Musical*, vol. 62 (2007), pp. 335-364. DEREK, Carew, *The Mechanical Muse: The Piano, Pianism, and Piano Music, c. 1760-1850*,

Hummel alude en su método de 1827 a las diferencias de pulsación de las teclas en los pianos correspondientes a las dos escuelas de fabricación asentadas en esa época en Europa: la inglesa y la germano-vienes. El peso de la pulsación, la fuerza sonora, la facilidad con que el teclado podía ser accionado o la claridad tímbrica fueron factores diferenciadores de ambas escuelas constructoras<sup>203</sup> y los compositores realizaron sus trabajos para un modelo en especial de piano, adecuando el lenguaje de sus composiciones al tipo de instrumento con el que trabajaban.

Damos comienzo al estudio de la técnica pianística en un primer apartado ocupándonos de los aspectos transmitidos en los métodos difundidos en Londres, París y Madrid, por estar éstos asociados a los pianos ingleses. Como ya hemos indicado, éstos eran los más utilizados durante el primer tercio del siglo XIX en la capital española. En un segundo apartado estudiamos los aspectos relacionados con la pedagogía y los pianos procedentes del ámbito vienés y alemán, que fueron más difundidos en Barcelona que en Madrid, según las investigaciones llevadas a cabo por Brugarolas<sup>204</sup>.

La implantación del piano en España no parece haber sido homogénea, y no solo en lo referente a los modelos, sino también en cuanto a su utilización. Alemany asegura que en Valencia su difusión tuvo un ritmo más lento y no fue hasta 1830 cuando comenzó a generalizarse su uso<sup>205</sup>.

No es usual en los métodos de esta época encontrar aportaciones textuales o iconográficas que describan y delimiten las posibilidades tímbricas y expresivas que ofrecía el piano frente a otros instrumentos de tecla<sup>206</sup>. Si bien el soporte de la obra didáctica hubiera sido un buen medio para dar a conocer las mejoras técnicas que experimentó el instrumento, hay que admitir, que las referencias son escasas, aunque

---

Burlington: Ashgate, 2007. KENYON DE PASCUAL, Beryl; "Some aspects of the square piano in Spain", en BOJE, Hans; LUSTIG, Mónica (eds.), *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, Augsburg: Wiessner-Verlag, 2006.

<sup>203</sup> "On the touch proper to different Piano-fortes of German or English construction" (HUMMEL, Johann N., *A complete theoretical...*, vol. 3, sección II (1827)).

<sup>204</sup> BRUGAROLAS BONET, Oriol, "La construcción de pianos en Barcelona 1780-1808: los primeros constructores de pianos", *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. XXI (2011), pp. 86 y 87.

<sup>205</sup> ALEMAN Y FERRER, Victoria, "La construcción de pianos en Valencia hasta inicios del siglo XX", *Anuario Musical*, vol. 62 (2007), pp. 337.

<sup>206</sup> Si existen algunas breves publicaciones especializadas de la época, como las de STREICHER, Andreas, *Brief Remarks on the Playing, Tuning, and Care of the Fortepianos*, Viena: Alberti, 1801; RIMBAULT, Edward Francis, *The Pianoforte, its Origin, Progress and Construction*, Londres: Cocks, 1860.

no inexistentes. En la mayor parte de los métodos se incluyen aportaciones iconográficas referidas a las extensiones del teclado del piano. Adam establece una comparación entre las sonoridades de los pianos franceses y los ingleses, aunque es mucho menos extensa que la de Hummel citada más arriba y plantea el funcionamiento de los diferentes pedales<sup>207</sup>; Pleyel hace referencia al procedimiento de afinación del instrumento y Clementi incluye en su método un inventario con los modelos de pianos que comercializa.

Paralelamente echamos en falta tratados o manuales de los constructores o afinadores que documenten las mejoras organológicas<sup>208</sup>, por lo que deducimos que el intérprete, aunque tenía noticias de los tipos de instrumentos que se comercializaban a través de almacenes o de anuncios en la prensa, y por lo tanto era consciente de que existían diferencias entre los distintos fabricantes, desconocía los detalles sobre las innovaciones que ofrecían los instrumentos y con ello, sobre las capacidades sonoras reales de los pianos. Johann Peter Milchmeyer y Daniel Steibelt, dos pedagogos y pianistas de finales del XVIII y principios del XIX así lo constatan. El primero, nacido en Alemania pero asentado entre París y Lyon durante dieciocho años, opinaba que los intérpretes desconocían las ventajas de aplicar las mejoras del instrumento a la técnica pianística y que ésto les ocurría incluso a los compositores y a los profesores de su época<sup>209</sup>; y Steibelt, reconociendo que los intérpretes usaban poco los pedales, les recomendaba su utilización porque otorgaban a la música una expresión diferente<sup>210</sup>.

---

<sup>207</sup> “Il n’y a guère que cinquante ans que le premier Piano a été construit en Saxe, par un facteur d’orgue nommé Silbermann, cet instrument existe encoré chez le petit fils de l’inventeur à Strasbourg. Si les anglais l’ont amélioré depuis, les francais peuvent se vanter de l’avoir porté à son plus haut degré de perfection” (ADAM, Louis, *Méthode...*(1804), Introduction). “De la manière de se servir des pédales” (ADAM, Louis, *Méthode...* (1804), pp. 218-222).

<sup>208</sup> Existe algún manual anterior, como el de Dom Bedos de Celles, que describe los primeros pianos de mesa hacia 1770; o el manual del afinador de Lope del Rey, (Madrid, 1854). Pero no tenemos noticia de ninguno procedente del primer tercio del siglo XIX.

<sup>209</sup> “Was die Veränderungen des Pianoforte’s betrifft, so kann man die Instrumentenmacher nicht genug loben, dass sie seit vielen Jahren unermüdet bemühet gewesen sind, eine grosse Anzahl Veränderungen an diesem Instrumente anzubringen. Allein sie wurden von Spielern selten genug benutzt und gleichen daher einer schönen Büchersammlung, in der Niemand lesen mag. Componisten und Lehrer achteten nicht darauf, und hielten sie für unnötig, bis endlich das grosse Talent des Herrn Steibelt [...] all diese Veränderungen genau entwickelte” (MILCHMEYER, Johann Peter; *Pianoforte-Schule*, Dresden: Meinhold, 1797). Esta es una de las primeras obras didácticas para piano publicadas en el ámbito alemán.

<sup>210</sup> “La manière d’attaquer les touches, celle de plier les doigts l’usage bien indiqué des pédales, restées si logtems dans l’inaction [...] il fait connaître les avantages donnent à cet instrument une toute autre expression” (STEIBELT, Daniel, *Méthode...*(1809), p.2).

Sin embargo, con toda seguridad una buena parte de los compositores sí estaban al tanto de los avances realizados por los constructores o “pianistas”, e incluso les exponían sus necesidades expresivas para que intentasen mejorar la mecánica del piano<sup>211</sup>. Michael Latham cuenta que Beethoven pidió a los constructores vieneses que cambiasen el toque de su piano Erard de 1803, que tenía incorporado un mecanismo inglés, para hacerlo más ligero y reducir la profundidad de las teclas, igualándolo al toque de los pianos vieneses. Continúa Latham explicando que la diferencia más marcada entre ambas escuelas de construcción de pianos, la inglesa y la vienesa, fue el mecanismo de doble acción, puesto que el incorporado en los pianos ingleses era el derivado de Cristofori y el utilizado en los pianos alemanes-vieneses fue del que se sirvió por primera vez por Gottfried Silbermann<sup>212</sup>.

Otra cuestión a tener en cuenta es la costumbre, difundida entre algunos compositores y aficionados de la época, de realizar encargos específicos a los constructores de pianos. Dichos encargos se refieren sobre todo a la forma y acabado exterior, a la extensión del teclado o a los registros del instrumento que iban a adquirir<sup>213</sup>. Existieron por lo tanto entre los mismos fabricantes diferencias entre los modelos que dificultaron la unificación de los criterios de fabricación hasta bien entrada la segunda década del siglo XIX.

A lo largo de este apartado estudiaremos cómo la técnica interpretativa del piano estaba en ocasiones condicionada por los diferentes modelos de instrumentos que se fabricaron entre los siglos dieciocho y diecinueve.

---

<sup>211</sup> Sandra Rosenblum sugiere que la meta del estilo clásico temprano era la representación del afecto, para lo cual, resultaba imprescindible incrementar las posibilidades dinámicas y sonoras del instrumento y su tesitura (ROSENBLUM, Sandra P., *Performance practices in Classic Piano Music*, Bloomington: Indiana University Press, 1988, p.57).

<sup>212</sup> Aunque no se sabe con certeza si fue él su diseñador, pero sí que fue continuado por Stein en Alemania y por Walter en Viena (LATHAM, Michael, “The check in some early pianos and the development of piano technique around the turn of the 18<sup>th</sup> century”, *Early Music*, vol. 21, nº 1 (1993), pp. 29-30).

<sup>213</sup> COLE, Michael, *The Pianoforte in the Classical Era*, Oxford: Clarendon Press, 1998, pp. 140-193. Y también en: CAREW, Derek, *The Mechanical Muse...* (2007), p. 56.



## **2.1. La extensión del teclado, el colorido tímbrico, los registros y los pedales en los pianos ingleses**

Los tipos de modelo difundidos en Madrid durante el último tercio del siglo XVIII y primero del siguiente incorporan el mecanismo inglés fabricado por Zumpe en sus diversas variantes<sup>214</sup> o el mecanismo doble patentado por John Geib en 1786, que según las investigaciones llevadas a cabo por Cristina Bordas sobre los constructores de pianos o “Forte Pianistas” asentados en Madrid a finales del siglo XVIII como Francisco Flórez (Murcia, ¿-Madrid 1824) y Francisco Fernández (Asturias, 1766-1852), fue el preferido a principios del siglo XIX. Sus estudios constatan que los pianos fabricados por estos constructores presentan diversidad de timbres y posibilidades dinámicas, tomando siempre como modelo los pianos ingleses<sup>215</sup>. Como ya hemos indicado, según Brugarolas en la zona catalana los modelos ingleses compartieron mercado con los vieneses<sup>216</sup> y los vínculos musicales entre las ciudades de Barcelona y Viena fueron muy estrechos.

El piano había sido inventado en Florencia por Bartolomeo Cristofori en 1700<sup>217</sup>, pero su industrialización y comercialización se había llevado a cabo en un principio en Alemania, con Gottfried Silbermann y su sobrino Johann Heinrich Silbermann, y posteriormente en Inglaterra y Francia. Siguiendo la línea iniciada por los Silbermann, Johann Söcher construyó en Alemania en 1742 un piano de mesa o *Tafelklavier*<sup>218</sup>, que a partir de la segunda mitad del siglo se haría muy popular debido a su tamaño reducido y a la asequibilidad de su precio<sup>219</sup>. Hacia 1760 algunos de los artesanos alemanes se trasladaron a Inglaterra huyendo de la guerra de los Siete Años, que se

---

<sup>214</sup> Los modelos más difundidos en España son en especial los Broadwood y Clementi, con una extensión entre cinco octavas y media y seis octavas, apagadores verticales, dos cuerdas por nota y generalmente un pedal que levantaba los apagadores (KENYON y BORDAS, “Piano” en: *Diccionario de la Música...* vol. 8, pp. 757-760). El mecanismo inglés fue adoptado por constructores franceses como Sébastien Érard a partir de 1777, quien imitó el piano de mesa de Zumpe; o Pascal Taskin, quien siguió el modelo de cola inglés en la década de 1780.

<sup>215</sup> BORDAS, Cristina, “Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández”, *Revista de Musicología*, vol. XI, nº 3 (1988), pp. 807-851.

<sup>216</sup> BRUGAROLAS BONET, Oriol, “La construcción de pianos... (2011), p. 86.

<sup>217</sup> Los experimentos llevados a cabo por Bartolomeo Cristofori en 1698, tañedor de clavicémbalo al servicio de Fernando de Médicis en Florencia desde diez años antes, confluyeron en la descripción de un “Arpicembalo di nuova invenzione, che fá il piano e il forte” en 1700. Para más información ver: RATTALINO, Piero, *Historia del piano...* (1997), pp. 13-19.

<sup>218</sup> En Inglaterra *square piano*: instrumento con las cuerdas paralelas al teclado y extendiéndose de izquierda a derecha, que ocupaba poco espacio y podía emplearse en espacios reducidos (DEREK Carew, *The Mechanical Muse...* (2007), p. 216).

<sup>219</sup> KENYON, Beryl y BORDAS, Cristina, “Piano”, en: *Diccionario de la Música...* vol. 8, 2001, pp. 754-763. Sobre los precios de los pianos se puede ver también Cap. II, p. 164, Nota a pie nº87.

había iniciado en 1756, y fue allí donde se establecieron las bases para una próspera fabricación y comercialización del instrumento. Según Temperley<sup>220</sup>, durante el último tercio del siglo XVIII, Londres había experimentado un fuerte avance económico reflejado en el suministro de materiales de una calidad superior, en la fundición de materiales como el hierro y acero; y en el desarrollo de tecnologías de fabricación y prácticas comerciales. Éstos y otros factores favorecieron el desarrollo de la producción de pianos en Londres y ejercieron como reclamo de constructores o “pianistas” extranjeros favoreciendo una amplia variedad de instrumentos a disposición de los músicos en Londres<sup>221</sup>. En 1761 llegaron a la capital bretona el escocés John Broadwood y el holandés Americus Backers, aportando ventajosas innovaciones al instrumento<sup>222</sup>; en 1766 se asentó en la misma ciudad el pianista italiano Muzio Clementi, quien en 1798 se asoció a John Longman para establecer una fábrica de pianos<sup>223</sup>; y en 1766 Johann Christoph Zumpe estableció su propio taller en Londres después de haber adquirido su formación en Alemania con Silbermann y se especializó en la construcción de pianos de mesa rectangulares o *square pianos*, que contaban con un mecanismo de “empuje” o *Stossmechanik*. Cole advierte sobre la convergencia de fechas en la fabricación de los primeros pianos de mesa en Alemania (Anton Boos, Mainz-1767) y en Inglaterra (John Zumpe, London-1766) y sostiene que a partir de 1780 el incremento de transacciones comerciales con estos modelos desbancó por completo las ventas del clave<sup>224</sup>.

La mayoría de los primeros métodos ingleses, franceses y españoles fueron elaborados para este modelo de piano de mesa, cuya frágil construcción estaba asociada a un “toque” ligero y delicado, generado mediante una tecla de menor profundidad, que producía un sonido claro, aunque de menor duración e intensidad<sup>225</sup>. Puesto que el

---

<sup>220</sup> TEMPERLEY, Nicolas (ed.), *The London Pianoforte School...* (1985), vol. 1, p.ix

<sup>221</sup> *Ibid.*, pp.vii-xii.

<sup>222</sup> Backers incorporó pedales que controlaran los efectos de sonoridad de “una cuerda” y de “resonancia”. Broadwood aumentó el número de teclas, sistematizó y patentó el movimiento de los pedales, fortaleció en 1808 el armazón en los agudos de los pianos de cola, en 1821 puso plataformas de acero en los pianos de mesa para poder aumentar la tensión de las cuerdas (RATTALINO, Piero, *Historia del piano...* (1997), p. 24 y ss.). Además, hacia finales de la década de 1760 desarrollaron junto con Robert Stodart un nuevo mecanismo para piano de cola, que incluía un dispositivo de “escape y un atrape”, pero carecía del piloto intermedio contenido en el mecanismo de Cristofori (KENYON, Beryl y BORDAS, Cristina, “Piano”... 2001, p.756).

<sup>223</sup> Para mayor conocimiento de la trayectoria de Muzio Clementi, puede consultarse PLANTINGA, León, *Clementi: his Life and Music*, London, Nueva York, Toronto: Oxford University Press, 1977.

<sup>224</sup> COLE, Michael, “Transition from Harpsichord to Pianoforte”, en: BOJE, Hans; LUSTIG, Mónica (eds.); *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, Augsburg: Wiessner-Verlag, 2006, p. 54.

<sup>225</sup> ROSENBLUM, Sandra, *Performance...* (1988), p. 32.

marco del piano era de madera y no soportaba una fuerte tensión de la cordatura, ésta era tan solo doble<sup>226</sup> y de un material más fino.



Fig. 10. Clementi pianoforte (ca.1812) de cinco octavas y media (Fa¹-do⁴), perteneciente a David Hackett, Northamptonshire, Clementi and Co<sup>227</sup>.

El teclado abarcaba generalmente cinco octavas, de Fa¹ -fa³, y puesto que las dimensiones de las teclas eran más estrechas que las actuales, el intérprete se enfrentaba a una superficie sustancialmente más reducida que la que se utiliza hoy en día<sup>228</sup>. Todas estas peculiaridades eran relevantes en la determinación de la posición del cuerpo y de las manos, así como en la escasa necesidad de movimiento de los brazos, por lo que Clementi escribe en su método que “es menester evitar todo movimiento inútil” al piano<sup>229</sup>.

---

<sup>226</sup> Rosenblum refiere cómo algunos constructores añadían cordatura triple al registro central, para obtener una mayor sonoridad (ROSENBLUM, Sandra, *Performance...* (1988), p. 32). También hace alguna referencia Edwin Good (GOOD, Edwin; *Giraffes, Black Dragons and other pianos, A Technological History from Cristofori to the Modern Concert Grad*, Stanford: Stanford University Press, 1982, p. 55 y ss.)

<sup>227</sup> Imagen tomada de: <http://www.clementisociety.com/ClementiPianoDavidHackett.html>.

<sup>228</sup> Cristina Bordas aporta las medidas de la octava de un piano de mesa, ca. 1815, marca Hosseschrueders y Sobrinos, con extensión del teclado de cinco octavas (Fa¹-fa³) y medida de la octava: 16,04 cm. (BORDAS, Cristina, *Hazen y el piano en España, 175 años*, Madrid: Hazen 1989, p.81) En el piano actual la medida de la octava es de 16,50 cm.

<sup>229</sup> CLEMENTI, Muzio, *Introducción a el arte de tocar el Piano Forte...* (1811), p.14. Hay que tener en cuenta, que la primera edición inglesa de este método se publicó en Londres en 1801.

El mecanismo de repetición del sonido que poseían estos pianos de mesa era lento y el recorrido del calado de la tecla era menos profundo que el actual, pese a lo cual la resistencia de la tecla era mayor de lo que venía siendo en el clave o en el clavicordio. Desde un primer momento los métodos franceses de Viguerie (ca.1796) y Pleyel (1797) insistieron en la necesidad de favorecer la soltura de los dedos mediante la práctica constante de ejercicios, que debían ejecutarse combinando intensidades diferentes y aumentando la velocidad hasta llegar a la más rápida posible<sup>230</sup>.

### *SOBRE LOS MODELOS DE PIANOS*

Una de las fuentes que hemos tomado como referencia para hacer un seguimiento de las características de los pianos ingleses difundidos en España, es la ya citada sexta edición del método de Clementi, dedicado a la Nación Española. En él se detallan los modelos y algunas de las características propias de los pianos que Clementi & Co. producían para su exportación a España e Iberoamérica. La clasificación que se establece en la segunda hoja de dicha obra distingue entre “pianos grandes”, que pueden ser verticales o de cola; “pianos pequeños”, también denominados “cuadrados”, que es la traducción literal al español del término inglés *square*; y otro modelo de nueva creación denominado “celestino”. Todos ellos “fabricados de una estructura particularmente adaptada para las Indias Occidentales y Orientales” sin que se especifique cómo era esa estructura (Fig.11):

---

<sup>230</sup> “Exercices propres à délier le doigts. On observe qu’on doit répéter chacun de ces exercices en raison de la difficulté qu’on trouvera en les exécutant. Il faut s’exercer à les faire le plus logtemes et le plus vite possible, d’abord très légèrement et avec beaucoup de douceur, et arriver par *crescendo* au *fortissimo* que l’on soutiendra quelques momens pour révenir par le *diminuendo* au *pianissimo* [...]” (PLEYEL, Ignace, *Méthode...* (1797), p. 16).

PARTICULARIDADES DE LOS INSTRUMENTOS DE MUSICA

FABRICADOS POR

CLEMENTI Y COMP<sup>A</sup>.

VENDIDORES DE MUSICA DE SUS MAJESTADES Y DE LA REAL FAMILIA,

No. 26, CHEAPSIDE, Y Á SU FABRICA REAL, TOTTENHAM-COURT ROAD,

EN LONDRES.

PIANO FORTES GRANDES.

Piano Fortes Grandes *Verticales*, mui hermosamente labrados y con las teclas adicionales hasta C en el baxo y hasta F en altisimo, à saber, seis diapasones y media.

Idem—de seis diapasones.

Idem—de cinco diapasones y media.

Piano Fortes Grandes *Horizontales* de seis diapasones y media, mui hermosamente labrados y con los pies mui elegantes.

Idem—simples.

Idem—de seis diapasones.

Idem—de cinco diapasones y media.

PIANO FORTES PEQUEÑOS Ó QUADRADOS.

Piano Fortes cuadrados, simples, con teclas adicionales.

Idem—con dos gavetas.

Idem—con tres gavetas.

Idem—mui elegantes.

Piano Fortes cuadrados con teclas adicionales hasta F en altisimo; simples, ó mui hermosamente labrados.

Idem—con teclas adicionales hasta C en el baxo y hasta F en altisimo, à saber, seis diapasones y media.

Idem—hermosisimamente labrados.

PIANO-CELESTINO DE PATENTE REAL.

Este Piano de nueva invencion, es un instrumento hermosisimo en forma, y excelentisimo en son y facilidad de las teclas. Su mecanica es la mas simple y dudadera possible; y las notas adicionales hasta F en altisimo son maravillosamente claras y brillantes. La estructura general de este instrumento lo riende admirable para quedar de acuerdo en todos los climas.

Organos de Celindro y para los dedos. Harpas con pedales. Instrumentos militares; y instrumentos musicales de todos los generos.

N. B. Todos los sobredichos instrumentos son fabricados de una estructura particularmente adaptada para las Indias Occidentales y Orientales.

\*.\* Un Catologó de composiciones musicales el mas grande en Europa.

Printed by T. Davison, Whitcomb, London.

Fig. 11. Muzio Clementi, *Introducción á el arte de tocar el Piano Forte*, 1811, p. 2.

Los “pianos grandes horizontales” anunciados en el método tenían, a semejanza de los claves, forma de ala. Las partes exteriores de la caja de resonancia y las patas de estos modelos solían estar hermosamente labradas. La triple encordadura y los macillos más anchos y gruesos ofrecían al intérprete un sonido más repleto de armónicos y para soportar mejor la tensión de las cuerdas se incorporaron a estos modelos ya en 1800 sujeciones metálicas en su estructura<sup>231</sup>. Las ventajas de estos instrumentos en cuanto a sonoridad y extensión del teclado favorecieron su rápida difusión tanto en los escenarios de concierto ingleses como en los continentales.

Gracias a la información que Hummel facilita en su método acerca de los modelos vieneses e ingleses sabemos que estos últimos costaban en torno al doble que los de fabricación vienesa, pesaban más porque su caja de resonancia era más gruesa y las dimensiones de las teclas y la profundidad de pulsación eran mayores<sup>232</sup>.

Más información sobre los modelos ingleses difundidos en España procede de un memorial que Francisco Fernández elevó a la Corte en 1817 para el establecimiento de una escuela de construcción de pianos y de conocimiento sobre maderas finas en Madrid<sup>233</sup>. En él propone construir cuatro tipos de instrumentos: uno económico y fácil de transportar, de cinco octavas y una sola cuerda gruesa por nota; otro de mayor tamaño para los que tocaban asiduamente, de seis octavas y dos cuerdas por nota; otro para gran orquesta, para los tañedores más adelantados, de seis octavas y tres cuerdas por nota; y por último uno para el gabinete de señoras, con cinco octavas y media y dos cuerdas por nota, con bajos de tres cuerdas por nota denominados *Celestinos*. Este último modelo es el mismo que Clementi anuncia en su método<sup>234</sup>.

Durante el primer tercio del siglo XIX llegó a Madrid algún piano francés con mecanismo inglés de la casa Érard<sup>235</sup> que todavía no tenía incorporadas las mejoras que Érard patentó posteriormente: el doble escape de 1821 y la ampliación del teclado de los pianos de cola hasta las siete octavas entre 1823 y 1824; ni otras mejoras

---

<sup>231</sup> HARDING, Rosamond, *The piano-forte ...* (1978), pp. 199-200.

<sup>232</sup> “These instruments [vieneses pianos] are likewise durable, and cost about half the price of the English pianoforte [...] the touch is heavier, the key sinks much deeper” (HUMMEL, N. *A complete theoretical...* vol. 3, (1827), p. 64).

<sup>233</sup> Memorial que Francisco Fernández dirige al Rey el 24 de noviembre de 1817, exponiendo un proyecto para el establecimiento de una escuela de construcción de pianos y de conocimiento sobre maderas finas (AGP, expediente personal Caja 336/19. Memorial de 24.9.1817. Citado por BORDAS, Cristina, “Dos constructores...” (1988), p.849).

<sup>234</sup> Según lo expuesto anteriormente sobre las extensiones de los teclados, hemos de suponer, que la extensión de seis octavas se corresponde al Do<sup>1</sup>-do<sup>4</sup>.

<sup>235</sup> DM, 25.9.1817.

atribuidas a Pleyel y a su discípulo Henry Pape, como los macillos de fieltro patentados en 1826 o las cuerdas cruzadas en los pianos verticales de 1828, que les otorgaban mayor resistencia.

Los modelos difundidos en Madrid coinciden casi siempre con los procedentes de Londres, clasificados por Clementi en su método como “Piano Fortes pequeños o cuadrados”<sup>236</sup>.

### *SOBRE LA EXTENSIÓN DEL TECLADO*

La extensión del teclado<sup>237</sup> durante la primera década del siglo XIX abarcaba para los “pianos grandes” desde cinco octavas y media hasta seis octavas y media, extensión que en ningún caso era superada. En los “pianos cuadrados” la extensión del teclado era “simple” pero podía llegar a contar con seis octavas y media. Aunque en la primera página del método de Clementi no se detalla el número de octavas correspondientes al modelo “simple”, a tenor de lo explicado por Clementi en relación con estos modelos: “Piano Fortes cuadrados con teclas adicionales hasta C en el baxo y hasta F en el altísimo”, que es la extensión correspondiente a seis octavas y media, deducimos que la “simple” abarcaba cinco o cinco octavas y media.

En la primera página del método se presenta “La Escala que muestra la posición y el nombre de las notas” en una extensión de cinco octavas (Fa<sup>1</sup>-fa<sup>3</sup>). Sin embargo, Clementi da por sobrentendido que el modelo de cinco octavas y media también era usual en los pianos exportados a España e Iberoamérica, pues en el siguiente fragmento correspondiente al *Bolero favorito español* (Ej. 9) incluido en dicha obra

---

<sup>236</sup> Nos basamos sobre todo en los estudios llevados a cabo por BORDAS, Cristina, “Instrumentos musicales de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español de Madrid”, *Revista de Musicología*, vol. 7, (1984), pp. 301-333; ib., *Hazen y el piano en España, 175 años*, Madrid, Hazen 1989; “Dos constructores de pianos...(1988), pp. 807-851. KENYON DE PASCUAL, Beryl, “English square pianos in the 18th-century Madrid”, *Music and Letters*, vol. 64, 3-4 (1983), pp. 212-217; ib., “Diego Fernández, Harpsichord Maker to the Spanish Royal Family from 1722 to 1755, and his Nephew Julián Fernández”, *Galpin Society Journal*, vol. 38, (1985), pp. 35-47; ib., “Francisco Pérez Mirabal’s harpsichords and the early Spanish piano”, *Early Music*, vol. XV, nº 4 (1987), pp. 508-513. BERYL, Nobbs & KENYON DE PASCUAL, Beryl; “Sevilla: un importante centro español de construcción de claves y pianos de mediados del siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, vol. XX, nº 2 (1997), pp. 849-855. ALEMANY FERRER, Victoria; “La construcción de pianos... (2007), pp.335-364.

<sup>237</sup> Ya han investigado sobre este tema otros autores como: KOMLÓS, Katalin, *Fortepianos and Their Music: Germany, Austria and England 1760-1800*, Oxford: Clarendon Press; Nueva York: Oxford University Press, 1995. RATTALINO, Piero, *Historia del piano...* (1997). HARDING, Rosamond, *The piano-forte...* (1978). DEREK, Carew, *The Mechanical Muse...* (2007), pp. 56-58.

didáctica, la extensión de la melodía llega hasta el sol<sup>3</sup>, que solamente se podía interpretar en un teclado de cinco octavas y media:

Ej. 9. *Bolero favorito español, adaptado por Clementi (Introducción... (1811), p. 30.)*



En fuentes de la primera década del siglo XIX como el cuaderno manuscrito para piano<sup>238</sup> que Marchal dedicó en torno a 1800 a su alumno, el entonces Príncipe de Asturias y futuro rey Fernando VII, no se excede en ninguna de las piezas el fa<sup>3</sup> para el registro agudo, ni en el Fa<sup>3</sup> para el grave. En el compás 35 de la *Obertura de la Caza* (ej. 10) las octavas del bajo están sometidas a una progresión descendente con la indicación de *cres.*, que se prestarían, en caso de ser posible, a mantener las octavas durante todo el pasaje para poder incrementar la intensidad requerida con el matiz de *crescendo*. Pero a partir del Mi<sup>3</sup> la progresión se rompe con la anotación de notas simples (Ej.10).

Este es un claro indicio de que la extensión del instrumento utilizado por el Príncipe de Asturias en su cámara para recibir las clases de piano era de cinco octavas (Fa<sup>1</sup>-fa<sup>3</sup>) y no de más.

<sup>238</sup> Pedro Anselmo Marchal, *Maestro de su Alteza el Smo. Señor Príncipe de Asturias* [Forte piano] [mss.] [Biblioteca General de la Universidad de Las Palmas, Colección privada de Lothar SIEMENS, sig.: BIG/786/MARdiv].



Ej. 10. *Overtura de la Caza, puesta para el Forte Piano por Dn. Pedro Anselmo Marchal*



Si bien los primeros pianos de mesa fabricados en Madrid, destinados fundamentalmente al uso doméstico, contaban al igual que los ingleses con cinco octavas, en alguno de los modelos de cola la extensión del teclado creció de manera excepcional en fechas tempranas, hacia el Do<sup>1</sup> en el grave y hasta el do<sup>4</sup> en el tiple alcanzando las seis octavas<sup>239</sup>. Si tenemos en cuenta que la mayoría de los modelos que se importaban tenían cinco (Fa<sup>1</sup>-fa<sup>3</sup>) o a lo más cinco octavas y media (Fa<sup>1</sup>- do<sup>4</sup>), suponemos que aunque no se fabricasen cuantiosamente ya se conocían y utilizaban teclados más extensos en determinados ambientes musicales españoles asociados a modelos de pianos grandes, destinados a ser interpretados en lugares espaciosos, como los salones nobiliarios o cortesanos en los que se requería una mayor sonoridad. Lo mismo ocurría en París, pues Viguerie explica en su método que la extensión más frecuente de los pianos que se difundían en esta ciudad en torno a 1796 era la de cinco octavas (Fa<sup>1</sup>-fa<sup>3</sup>), pero que también existían pianos con seis octavas y media (Do<sup>1</sup>-fa<sup>4</sup>)<sup>240</sup>.

<sup>239</sup> Esta extensión aparece detallada en una factura recogida por Cristina Bordas en el Archivo General del Palacio Real, presentada por Flórez a la Casa Real en 1799 por la fabricación de un piano de mesa (AGP, Expediente personal, Caja 368/10. En: BORDAS, Cristina, "Dos constructores... (1988), p. 845).

<sup>240</sup> "Le clavier à grand ravalement, qui est maintenant le clavier ordinaire, embrasse cinq octaves entre deux fa les claviers anciens, surtout ceux d'orgue et d'épinette, n'embrassent que quatre octaves entre deux ut, l'ut soutenue, d'en bas est même souvent supprimé; ce n'est que successivement qu'on a ajouté des notes, tantôt au dessus, tantôt à dessous, jusqu' à ce que le clavier ait embrassé cinq octaves complètes. Il paraît que dans ce moment on ne pretend pas en rester au clavier à cinq octaves, car il existe des piano avec une octave au dessus du fa d'en haut; on pourra de même descendre jusqu' à l'ut au dessous du fa d'en bas; ce qui formera une étendue de six octaves et demie, et on aura alors à peu près tous les sons graves et aigus praticables sur les instrumens à cordes" (VIGUERIE, Bernard, *L'art de toucher...*[ca. 1796] p. 5).

En Inglaterra el desarrollo pionero de algunas de las mejoras del instrumento, como la utilización de estructuras metálicas que facilitaron un sonido más potente, y el acceso al pedal de resonancia con el pie, favoreció su consolidación en los conciertos públicos fomentados por Carl Fridrich Abel a raíz de la llegada a la capital inglesa de Johann Christian Bach en 1762. Este músico que estaba especialmente interesado en el instrumento, lo que le llevó a establecer una relación directa con los constructores o “pianistas” y a generar abundante literatura para el mismo. A partir de este momento, se sucedieron las peticiones de ampliación de la extensión del teclado por parte de los intérpretes. Broadwood construyó como primicia en Londres un piano con cinco octavas y media en 1791, con una extensión de Fa<sup>1</sup>-Do<sup>4</sup> a petición de Dussek<sup>241</sup>. A partir de ahí los pianos ingleses aumentaron la extensión de su teclado hasta el Do grave, de manera que en torno a 1810 ya contaban con la extensión de seis octavas que se detalla en el Ej. 11:

Ej. 11. Extensión del teclado en los pianos fabricados en Londres hacia 1810: Do<sup>1</sup>-do<sup>4</sup>



A diferencia de los modelos ingleses, los vieneses (como veremos más abajo) ampliaron el teclado con posterioridad y lo hicieron hasta el siguiente fa<sup>4</sup>. Carew detalla las extensiones de diferentes modelos de pianos anteriores a 1800<sup>242</sup>:

Zumpe square (1767)	..... G <sup>1</sup> – f <sup>3</sup>
Backers grand (1772)	..... F <sup>1</sup> – f <sup>3</sup>
Stein (1784)	..... F <sup>1</sup> – f <sup>3</sup>
Broadwood grand (1787)	..... F <sup>1</sup> – f <sup>3</sup>
Broadwood grand (1790)	..... F <sup>1</sup> – c <sup>4</sup>
Broadwood grand (1794)	..... C <sup>1</sup> – c <sup>4</sup>

<sup>241</sup> JAMES, Philip, *Early Keyboard Instruments...* (1930), p. 32. Investigaciones más recientes de Derek Carew corrigen la fecha del encargo: 1794 (CAREW, Derek, *The mechanical Muse...* (2007), p. 57).

<sup>242</sup> CAREW, Derek, *The mechanical Muse...* (2007), p. 57. Estas extensiones coinciden con las expuestas por Komlós con anterioridad (KOMLÓS, Katalin, *Fortepianos...* (1995), p. 20).

Este autor afirma que no es usual encontrar teclados de una extensión de seis octavas hasta aproximadamente 1808.

El modelo que presentamos en la Fig.12, fabricado por Hosseschrueders y sobrinos en Madrid en 1830 consta de seis octavas:



Fig. 12. Constructor Hosseschrueders y sobrinos (Imagen tomada del RCSMM: Colección de Instrumentos antiguos)<sup>243</sup>.

Sobejano y Ayala expone en el primer apartado de su método de 1826 que “el teclado que presenta el Forte Piano, se compone de cinco, seis ó mas octavas (nota: Los pianos de mayor extensión que hoy se conocen, son de siete octavas)”. Y a continuación añade un pentagrama con la extensión de seis octavas, que será la utilizada en el método<sup>244</sup>.

---

<sup>243</sup> Constructor Hosseschrueders y sobrinos calle de la Luna, Madrid. Mueble chapado en caoba, con adornos de raíz y cordoncillo de metal dorado con dos cajones al frente. Interior de la caja de pino. Cuatro patas torneadas pintadas de negro y otra central donde se sujetaba el pedal, desaparecido, posiblemente para levantar los apagadores. Mecanismo inglés doble con apagadores verticales. Teclado de seis octavas (Fa<sup>1</sup> – fa<sup>4</sup>), chapado en hueso y madera teñida de oscuro, 1830 (BORDAS, Cristina, *Hazen y el piano en España, 175 años*, Madrid: Hazen, 1989, pp. 50-55).

<sup>244</sup> SOBEJANO Y AYALA, José, *El Adam español, método para piano*, Madrid: Bartolomé Wirmbs, 1826, p.4.

Para poder tener una idea más clara de las posibilidades con las que contaban los pianos fabricados en España detallamos a continuación las extensiones de los teclados que presenta cada método, separando las ediciones españolas de las foráneas

EXTENSIONES DEL TECLADO EN LOS MÉTODOS ESPAÑOLES O TRADUCCIONES		EXTENSIONES DEL TECLADO EN LOS MÉTODOS FORÁNEOS
		<b>Bemetzrieder, Antoine [ca.1796]</b> <b>Cinco octavas</b>
<b>Pleyel, Ignaz et Dussek, Jahn [s.f.]</b> <b>Cinco octavas:</b> Fa <sup>1</sup> – sol <sup>3</sup> (total 63 teclas)		<b>Pleyel, Ignaz et Dussek, Jahn 1797</b> <b>Cinco octavas:</b> Fa <sup>1</sup> – fa <sup>3</sup> (total 61 teclas)
<b>Lamprucker, Matias [1800-1807]</b>  No consta. Las notas extremas de la tesitura en la obra son: Si <sup>3</sup> - mi <sup>3</sup>		
<b>Clementi, Muzio, 1811</b> <b>Cinco octavas:</b> Fa <sup>1</sup> – fa <sup>3</sup> (total 61 teclas)		<b>Clementi, Muzio, 1801<sup>245</sup></b> <b>Cinco octavas:</b> Fa <sup>1</sup> – fa <sup>3</sup> (total 61 teclas).
<b>Nonó, José, 1821</b>  <b>Cinco octavas y media:</b> Fa <sup>1</sup> – do <sup>4</sup> (total 68 teclas).	<b>Viguerie, Bernard, [trad. 1826-47]</b>  <b>Cinco octavas y media:</b> Fa <sup>1</sup> – do <sup>4</sup> (total 68 teclas).	<b>Viguerie, Bernard [ca.1796]</b>  <b>Cinco octavas:</b> Fa <sup>1</sup> – fa <sup>3</sup> (total 61 teclas).
		<b>Lachnith, Ludwig [s.f.]<sup>246</sup>:</b>  <b>Cinco octavas:</b> Fa <sup>1</sup> – fa <sup>3</sup> (total 61 teclas).
<b>López Remacha, Miguel [182?]</b>  <b>Cinco octavas:</b> Fa <sup>1</sup> – fa <sup>3</sup> (total 61 teclas).		

<sup>245</sup> BNE, M.GUELBENZU/ Métodos/ C4.

<sup>246</sup> RB, Mus. 982.

<b>Cramer, Johann B. [ca.1826]</b>  No consta. Las notas extremas de la tesitura en la obra son: Sol <sup>3</sup> - fa <sup>3</sup> .	<b>Cramer, Johann B., 1802</b>  No consta. Las notas extremas de la tesitura en la obra son: Sol <sup>3</sup> - fa <sup>3</sup> .
<b>Sobejano y Ayala [ca. 1826]</b>  <b>Seis octavas:</b> Fa <sup>1</sup> – fa <sup>4</sup> (total 73 teclas)	<b>Adam, Jean Louis, 1804<sup>247</sup></b>  <b>Cinco octavas:</b> Fa <sup>1</sup> – fa <sup>3</sup> (total 61 teclas).
<b>Masarnau, Santiago (trad. de Hummel, J. N.), 1833-35</b>  <b>Siete octavas</b>	<b>Hummel, Johann Nepomuka, 1827</b>  <b>Siete octavas</b>

Podemos comprobar que, si bien ya al menos en 1821 era usual la extensión de cinco octavas y media en España, en el tipo de modelo difundido entre los aficionados, a los que se dirigen los métodos, solamente a partir de 1826 aproximadamente alcanza la extensión del teclado seis octavas y en la tercera década del siglo el piano cuenta ya con siete octavas. Por lo tanto, los pianos fabricados en España consolidaron la extensión del teclado hacia 1830 con una extensión mínima de seis octavas para la mayoría de los modelos, que podía abarcar de Do<sup>1</sup>-do<sup>4</sup>; o bien, de Fa<sup>1</sup>-fa<sup>4</sup>.

### *SOBRE EL COLORIDO TÍMBRICO*

El ya citado memorial de Francisco Fernández para el establecimiento de una escuela de fabricación de pianos aporta un dato sobre la sonoridad del piano de mecánica inglesa fabricado en España: la relación del número de cuerdas por nota correspondiente al tamaño de la caja de resonancia. Siguiendo las medidas que aporta, el modelo más difundido, que era el de mesa, contaba con una única cuerda por nota. Es decir, su intensidad sonora sería baja y la capacidad para realizar cambios dinámicos muy limitada. Esta sería una razón por la que podría entenderse que en las partituras hayamos detectado cierta carencia de matices u otras indicaciones dinámicas. Sin embargo, los pianos de cola que contaban con tres cuerdas por cada nota sí podrían efectuar más variaciones dinámicas, expresivas o de articulación y

<sup>247</sup> RCSMM, 1/307, y BNE, Mp. REF. MI 7.

suponemos, al igual que Temperley<sup>248</sup>, que así lo hacían sin necesidad de que estuviera anotado. Pero este factor de improvisación en la interpretación no ha sido recogido en investigaciones previas a las que hayamos podido recurrir.

Clementi es uno de los numerosos compositores de principios del siglo XIX junto a Schobert, Eckard o Beethoven, que experimenta con las posibilidades tímbricas del piano. Así, por ejemplo, en el siguiente *Ayre persiano* incluido en su método (1811), el bajo está sujeto durante los doce primeros compases a una línea melódica caracterizada por las ligaduras de expresión (Ej.12). Se entiende que la realización del bajo ha de ser melodiosa, expresiva y de ritmo marcado. En este caso, se podría afirmar que el autor otorga al bajo cierto protagonismo y que incluso le atribuye personalidad propia:

Ej. 12. *Ayre Persiano*, adaptado por Clementi, (1811), p. 25

LECCION XII.  
Ayre Persiano  
adaptado por M.C.

ANDANTE INNOCENTE

25

dolce

pp

dolce

p

sempre legato

También los acordes desplegados del *Ayre por Paisiello*, pieza incluida en el mismo método de Clementi, deben ser interpretados con una sonoridad melodiosa y agradable, que viene indicada por el enlace de las ligaduras. De nuevo se sugieren las posibilidades melódicas del registro grave del piano:

<sup>248</sup> TEMPERLEY, Nicholas (ed.), *The London...* (1985), vol. 1, pp. xxiii-xxiv.

Ej. 13. *Ayre por Paisiello, adaptado por Clementi* (Introducción... (1811), p. 28)

The image shows a musical score for 'Ayre por Paisiello' by Clementi. The score is written for piano and voice. The piano part is in G major, 6/8 time, and is marked 'ANDANTINO'. The voice part is in G major, 6/8 time, and is marked 'p' (piano). The score includes fingerings (e.g., 1 2 3, 4 5 6, 7 8 9) and dynamics (e.g., 'p', 'ten', 'sempre legato'). The score is divided into three systems, each with a piano staff and a voice staff. The first system is labeled 'LECCION XVI.' and 'Ayre por PAISIELLO adaptado por M. CL.'.

En este caso, los acordes desplegados del acompañamiento habrían de realizarse con un elegante y delicado *legato* que sirviese de sustento armónico a la voz aguda antes de pasar al *cantabile*. En ambos casos Clementi no solamente está explotando las posibilidades melódicas propias del registro medio y grave del piano, sino que además en el *Ayre por Paisiello* aprovecha para experimentar con la capacidad acústica que tiene el instrumento de poder empastar la serie de armónicos naturales de los bajos con las notas de la melodía y así poder ofrecer un timbre más cálido y redondo.

Clementi también se refiere en la segunda página de su método a la riqueza de colorido involucrada en los agudos del piano: “las notas adicionales hasta el Fa en el altísimo son maravillosamente claras y brillantes”. Latchman<sup>249</sup> y otros autores ya se han referido a la riqueza tímbrica en los agudos de los pianos vieneses, capacidad que ha sido menos reconocida hasta ahora en los modelos ingleses. Sin embargo, Clementi experimenta con esta posibilidad en el repertorio incorporado a su método, del que hemos seleccionado el siguiente *Bolero favorito español*, en el cual la línea melódica aporta la luminosidad y frescura que son inherentes a este baile popular apoyándose

<sup>249</sup> LATCHAM, Michael, *The Stringing, Scaling, and Pitch of Hammerflügel built in the Southern German and Viennese Tradition 1780-1820*, Munich & Salzburgo: Katzschler, 2000.

en la alternancia de notas picadas y ligadas o en la utilización de adornos y de recursos rítmicos que rompen la monotonía del compás:

Ej. 14. *Bolero favorito español, adaptado por Clementi* (1811), p. 30

30 BOLERO favorito ESPAÑOL, adaptado por M. CLEMENTI.  
Allegro Moderato

LECCION XIX.

*f* *p* *ff* mezzo dolce loco *cres*

Una de las cualidades tímbricas más apreciables de los modelos de piano ingleses era un sonido más potente que en otros modelos como los vieneses. Clementi se sirvió de esta capacidad para dotar a sus composiciones de pasajes con abundantes contrastes dinámicos<sup>250</sup>. En su obra didáctica, los matices predominantes son *f* y *p* y el indicador *pp* aparece con mucha más cautela que el *ff*, pues figura tan solo cinco veces (pp. 25,

<sup>250</sup> En algunos pasajes del método de Clementi se asocian gradaciones dinámicas determinadas a una de las voces (se indican los números de página y sistemas: p.23, 6; p.27, 3-6; p.29, 3; p.49, 4-6) consiguiendo una independencia sonora en un motivo determinado y no por terrazas, como ocurría en el clave o en el órgano. Este es un aspecto interesante de la dinámica y es parte de la transición que se estaba llevando a cabo hacia el lenguaje idiomático del piano.



29, 33, 37, 40). Los matices referidos al fuerte en su método son cinco, frente a dos únicos matices referidos al suave: *ff*, *f*, *mezzo f*, *fz*, *rf*, *p*, y *pp*, por lo que además deducimos que en estos modelos de pianos sería más atractivo el timbre resultante de tocar fuerte que el de tocar flojo. Incluso en una única ocasión está indicado *fff*, matiz que ya apunta a la potencia sonora característica de estos pianos ingleses.

Otro de los efectos más apreciados de estos instrumentos era, como ya hemos visto, su capacidad de efectuar pasajes *cantábiles* de sonoridad envolvente y de timbre homogéneo. Clementi y otros autores otorgan en sus métodos prioridad al *legato*<sup>251</sup>, referencia que por otro lado también es usual en el repertorio pianístico de la época.

### *SOBRE LOS REGISTROS Y PEDALES*<sup>252</sup>

Durante los primeros años del siglo XIX la tendencia más difundida en la producción de pianos fue la diversificación y variedad de registros accionados mediante palancas manuales, rodilleras o en su caso, mediante pedales. Los fabricantes ingleses y franceses sustituyeron las palancas manuales y rodilleras por los pedales a partir de la década de 1780<sup>253</sup>. A diferencia de los pianos contruidos por Cristofori<sup>254</sup>, los primeros modelos ingleses incluyeron al menos dos registros manuales: el de *Fuerte* para levantar los apagadores y el registro de sordina para conseguir un sonido más suave, que solía indicarse en la partitura con *Piano*, *Celeste* u otras indicaciones específicas. La sustitución de las palancas manuales por pedales permitió su utilización con más libertad, ya que en el caso del pedal *Fuerte* solía utilizarse para pasajes amplios que no estaban pensados para cambios continuos<sup>255</sup>. Dicho cambio influyó directamente en la adopción de unos criterios nuevos en la técnica del pedal de principios de siglo, como veremos en el apartado referido al uso de los pedales.

---

<sup>251</sup> “Quando el compositor dexa el LEGATO y el STACCATO al gusto del tocador, la mejor regla es de aplicarse principalmente al LEGATO” (CLEMENTI, Muzio, *Introducción...* (1811), p. 9). Hay más información sobre el uso del *legato* en las pp.104-105 de este capítulo.

<sup>252</sup> Si bien en este lugar presentamos los registros y pedales en los pianos del primer tercio del siglo XIX en España y en concreto en Madrid a través de los métodos y de otras fuentes documentales, más adelante, dentro del tercer apartado referido a la configuración del lenguaje idiomático del piano, nos referiremos a su uso. Citamos la terminología utilizada por los autores para denominar los diferentes pedales.

<sup>253</sup> ROSENBLUM, Sandra; *Performance practices...* (1988), p. 40.

<sup>254</sup> Según datos de B. Kenyon y C. Bordas, estos primeros pianos contenían un juego de apagadores, pero no disponían de registros que pudieran retirarse a voluntad y sí estaban provistos de un registro de “una corda” que ofrecía la posibilidad de percutir una cuerda por nota en lugar de dos.

<sup>255</sup> TEMPERLEY, Nicholas; *The London ...* (1985), vol. 1, p. xxiv.

Adam aporta información muy concreta sobre los dispositivos con los que contaban los modelos de pianos<sup>256</sup> que se fabricaban en París siguiendo los modelos ingleses: el piano pequeño usual contaba con dos pedales, uno a la izquierda denominado *Jeu de Luth* o *Jeu de Harpe* y otro a la derecha, conocido como *Grande Pédale*, que levantaba todos los apagadores dejando vibrar todas las cuerdas; algunos pianos cuadrados contaban con cuatro pedales en el centro, los dos que ya hemos visto y colocados entre ellos el de *Jeu Céleste* y otro al que no le atribuye nombre, que servía para levantar la tapa del piano<sup>257</sup>, pero que el autor tildaba de casi inútil: “à peu près inutile”<sup>258</sup>.

El piano de cola contaba también con cuatro pedales: *Jeu de Luth* o *Jeu de Harpe*, *Céleste*, *Grande Pédale* y en cuarto lugar un pedal destinado a realizar los *pianissimos* moviendo el teclado hacia la derecha hasta que los macillos quedasen colocados debajo de una única cuerda. Éste es el que otros autores denominaban *Una Corda Pedal* y el pedal *Pianissimo* que Harding atribuye al *Morgenlied* Op. 4, nº 2 de Schubert<sup>259</sup>.

Continúa Adam informando que los pianos de cola ingleses tenían el pedal *Una Corda* colocado en el extremo izquierdo, el *Grande Pédale* en el extremo derecho y los otros pedales (no detalla cuáles, pero se supone que se refiere al *Jeu de Luth* ou *Jeu de Harpe* y al *Céleste*) estaban a menudo colocados debajo del teclado para poderse accionar con las rodillas. Los pianos cuadrados ingleses de tamaño grande contaban con tres pedales: el *Céleste*, el *Grande Pédale* y el pedal que levantaba la tapa.

En el Ej. 15 recogido de su método se pueden apreciar las indicaciones de estos pedales, que aparecen a menudo por parejas:

---

<sup>256</sup> ADAM, Louis, *Méthode...* (1804), pp. 218- 219.

<sup>257</sup> Se trataba de una sobrecubierta de las cuerdas o una doble tapa armónica con un bastidor de madera ligero cubierto por tela que podía manejarse manualmente y podía tener un efecto de apagador de la sonoridad o de amplificador según estuviera levantada o bajada (agradecemos a Cristina Bordas esta información).

<sup>258</sup> “Et la quatrième à peu près inutile qu’à lever le couvercle du Piano” (ADAM, Louis, *Méthode...* (1804), p. 218).

<sup>259</sup> HARDING, Rosamond, *The piano-forte ...* (1978), p. 126.

Ej. 15. Ped.1=Lute, Ped.2=Forte, Ped.3=Céleste (ADAM (1804), p. 221)

On pourroit adopter une manière bien plus simple qui est de mettre  $p^e$  dans l'endroit où il faudroit employer les pédales, et mettre pour la 1<sup>re</sup>  $p^e$ , la 2<sup>e</sup>  $p^e$ , et la 3<sup>e</sup>  $p^e$ ; dans l'endroit où il faudroit ôter une de ces pédales, on mettroit un zéro aude-  
 sous de la pédale ce qui feroit pour la 1<sup>re</sup>  $p^e$ , la 2<sup>e</sup>  $p^e$ , et la 3<sup>e</sup>  $p^e$ .

Air Suisse nommé le rans des vaches imitant les échos.

Según Adam, los autores recomendaron el pedal *Fuerte* para pasajes en los que la mano derecha ejecutase arpegios y le pudiera aportar una sonoridad envolvente. En algunos de los pianos como en el de mesa de Zumpe o en el piano de cola de Broadwood, era posible accionar dos secciones independientes del teclado: la grave-

media y la media-aguda<sup>260</sup>. De esta manera se podía mantener el sonido de notas graves, mientras que se interpretaban los agudos, que generalmente se correspondían con la melodía. A continuación podemos apreciar esta posibilidad en un piano Broadwood:



Fig. 13. Grand Piano Broadwood (1819)<sup>261</sup>

El pedal *Piano* o *Celeste*, modificaba la sonoridad de las cuerdas mediante distintos procedimientos dependiendo del fabricante. Por las características físicas de los pedales destinados a amortiguar el sonido en los pianos con mecanismo inglés se cree que los apagadores no conseguían amortiguar el sonido de forma muy eficaz, produciendo además ruidos molestos que emborronaban el sonido.

Los procedimientos más usuales consistían en interponer entre las cuerdas y los macillos una tira de cuero o tela; o bien aproximar los macillos a las cuerdas para que el impacto de percusión fuese más débil<sup>262</sup>. En este caso, se reducían las vibraciones de las cuerdas y disminuían sus armónicos. La sonoridad resultante era más suave o dulce, pero a la vez más apagada y seca. Este no era el caso al usar el pedal de *Una corda* (en alemán *Verschiebung*), utilizado por lo general sólo en los mecanismos de

---

<sup>260</sup> Diferentes autores hacen referencia a este pedal partido, entre ellos Temperley: “On the earlier English pianos these took the form of hand levers, one for the treble and another for the bass, so that the effect could only be used conveniently for entire movements or sections. When the more convenient sustaining pedal began to prevail in the 1780s, it was still often divided into treble and bass” (TEMPERLEY, Nicholas, *The London ...* (1985), vol. 1, p.xxiv); KENNETH, Mobbs, “Stops and other special effects on the early piano”, *Early Music*, vol. 12 (1984) p. 471; y CAREW, Derek, *The Mechanical Muse...* (2007), p. 101.

<sup>261</sup> Imagen tomada de: CAREW, Derek, *The Mechanical Muse...* (2007). Carew afirma que no ha encontrado ninguna indicación de estos pedales divididos en la literatura del cambio de siglo (CAREW, p. 101). Nosotros tampoco hemos encontrado ninguna indicación, lo que una vez más nos lleva a pensar que no había criterios definidos sobre su uso y que los intérpretes los utilizaban según sus criterios propios.

<sup>262</sup> CAREW, Derek, *The Mechanical Muse...* (2007), pp. 87-88.

pianos grandes de cordatura triple que, una vez accionados, inducían a los macillos a golpear una única cuerda. La sonoridad disminuía, pero se activaban otras cuerdas “por simpatía” y sus correspondientes armónicos, por lo que el sonido resultante era más suave, pero no menos brillante. Existía además la posibilidad de que los macillos golpearan dos cuerdas, *due corde*, en el caso de que no se pisara el pedal a fondo<sup>263</sup>.

Otros registros añadidos<sup>264</sup>, que también producían sonidos suaves pero armónicamente ricos, eran el de *Arpa*, *Laúd* o *Armónicos*, que se utilizaban sobre todo para la interpretación de reducciones de música orquestal. Adam hace mención al uso del registro de *Laúd* para acompañar a la voz o para adaptar al piano en pasajes imitativos de los *pizzicatos* o *staccatos* de las cuerdas frotadas.

Curiosamente los pedales destinados a moderar o transformar el sonido eran más numerosos en los pianos de principios del siglo XIX que los encargados a incrementarlo. Es decir, había mayor interés por los dispositivos que aportaban variedad tímbrica y riqueza armónica y que además suavizaban o moderaban el sonido. Esta percepción seguramente esté ligada al estilo de escritura musical de la época, que además de ser sutil y minuciosa recurría a intensidades contrastantes, para lo cual bastaba con un dispositivo que levantara los apagadores y que ocasionara sonoridades más plenas.

Diferentes autores recogen testimonios de los registros incorporados en modelos importados o fabricados en Madrid, aunque en algunos casos, las dificultades ocasionadas por la modificación de los registros o por su desarme han impedido la confirmación del tipo específico de registro que se trataba. Se conserva, por ejemplo, un modelo de piano que incorpora varios registros además de *Fuerte* y *Piano*: el “piano transportante” del que informa Cristina Bordas<sup>265</sup>. Fue fabricado por el holandés Juan Hosseschrueders en 1824 y contaba con cinco registros, que eran

---

<sup>263</sup> ROSENBLUM, Sandra, *Performance practices...* (1988), pp.41, 141-142.

<sup>264</sup> Harding ofrece una relación de las patentes de los diferentes registros entre 1801-1851. Entre ellos, los anteriores a 1830 son: *Swell Pedal*, Bemetzreider, R. Scott, J. Scott y A. Scott, 1801; *Piano*, Sébastien Érard, 1808; *Harp*, Sébastien Érard, 1808; *Buff Pedal*, Robert Wornum, 1811; *Polychorda*, Érard Frères, 1812; *Harmonic Swell*, F. W. Collard, 1821; *Pizzicato Pedal*, Robert Wornum, 1826; *Sordino*, Sébastien Érard, 1827; (HARDING, Rosamond; *The piano-forte...* (1978), p.124, 147-150). Además, Cristina Bordas informa sobre un “piano transportante” de Juan Hosseschrueders, es decir, que permitía transportar las tonalidades un semitono alto o bajo al accionar un pomo situado en la caja de resonancia. Este mecanismo, según indica Bordas, ya había sido introducido por Sebastian Érard a finales del siglo XVIII (BORDAS, Cristina, *Hazen...* (1989), p. 41).

<sup>265</sup> Cristina Bordas explica cómo funcionaban estos registros: en el de *timbal* un mazo de madera goleaba la tabla armónica desde abajo, en el de *fagot* se apoyaban sobre las cuerdas sendos listones de madera forrados de pergamino o tela y en el de *arpa* un listón forrado de tela se colocaba cerca del puente y producía un sonido apagado (BORDAS, Cristina, *Hazen...* (1989), pp. 44-46).

además del *Fuerte* y el *Piano*, el de *timbal*, y probablemente también los de *arpa* y de *fagot* o *eco*. El de *Fagot* era un pedal más bien escaso y servía para obtener *fortísimos* repentinos y *pizzicatos*.

También confirma dicha autora que los modelos fabricados por Francisco Flórez tenían pedales para ser accionados con los pies en vez de palancas manuales y que los pianos de Francisco Fernández contaban al menos con dos pedales fijos para el *Fuerte*, que levantaba todos los apagadores y para el *Piano*, que presionaba contra las cuerdas un listón recubierto de tela<sup>266</sup>. En 1786 Francisco Flórez anunció a la venta un *Forte Piano* con siete registros entre los que se encuentra el de “una harpa suprimida”<sup>267</sup>.

En el Museo Casa de los Tiros se conserva un piano fabricado por Lucas Martín<sup>268</sup> que cuenta con seis patas y un pedal en el centro del mueble (Fig. 14):

---

<sup>266</sup> BORDAS, Cristina, “Dos constructores...” (1988), pp. 821-829.

<sup>267</sup> *Gaceta de Madrid*, 16 de mayo de 1786. Esta noticia ya ha sido citada por Cristina Bordas en: BORDAS, Cristina. “Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández”. En: *Revista de Musicología*, XI, 3 (1988), p. 843. También se anuncia el mismo piano en *El Mercurio de España*, Tomo II, 1786, p. 94: “D. Francisco Florez, artífice de fortes pianos en esta Corte [...] construye otros [instrumentos] con 7 registros, resultando del 1º unas voces pardas de buen gusto y dulzura, del 2º otra más brillantes, del 3º unas tan particulares que fingen con bastante propiedad un salterio, del 4º una arpa suprimida, del 5º una hermosa sordina clara y de mucho gusto, del 6º las mayores y más fuertes voces del piano, y del 7º unos ecos con la posible propiedad, de suerte que todas las voces de por sí son muy dulces y apacibles, y combinados algunos registros, como se usen a un tiempo, se nota un armonioso pandaleon, previniendo que todos ellos se usan con el pie en la misma forma que los tres registros de los instrumentos comunes”. Queda pendiente averiguar, como plantea Beryl Kenyon, si el efecto “armonioso pandaleon” está relacionado con el “pantaléon dulcimer”, o bien con los pianos de mesa alemanes (KENYON DE PASCUAL, Beryl, “Some aspects of the square piano in Spain”, *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, en BOJE, Hans; LUSTIG, Mónica (eds.), Augsburg: Wiessner-Verlag, 2006, p. 266) En cualquier caso, parece ser que ambos instrumentos, el dulcimer (en alemán *Hackbrett*) y el piano de mesa (en alemán *Tafelklavier*) podían efectuar esa sonoridad armoniosa a la que se refiere Francisco Flórez (para más información sobre el dulcimer se puede consultar: HENKEL, Hubert, “Das Hackbrett von Pantaleon Hebenstreit als Vorbild für ein Tafelklavier”, *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, en BOJE, Hans; LUSTIG, Mónica (eds.), Augsburg: Wiessner-Verlag, 2006, pp. 115-127).

<sup>268</sup> En la madera en la parte frontal encima del teclado: Lucas Martín, constructor de pianos Plazuela de Matute, Madrid (Ministerio de Cultura, Biblioteca Digital Hispánica. En la siguiente nota a pie se puede ver la ruta de enlace).





Fig. 14. Piano-Forte fabricado por Lucas Martín, Madrid<sup>269</sup>

Uno de los elementos que se deducen de las características de los pianos de la época, así como de las pautas recogidas en los métodos y de la escritura musical del repertorio coetáneo, es que si bien durante los primeros años del siglo XIX los fabricantes o “pianistas” en España, al igual que en el resto de Europa, muestran preferencia por la diversificación de los registros, con el transcurso del primer tercio del siglo la tendencia es a suprimir los registros festivos para organizar mejor el resultado tímbrico y las capacidades dinámicas del instrumento. Esta transformación hacia un piano más sobrio en su construcción avanza en paralelo al desarrollo de un lenguaje idiomático en la escritura y en la técnica interpretativa reflejada en los métodos.

Estas observaciones sobre las posibilidades de los pianos de fabricación inglesa y de los modelos fabricados en España durante la primera década del siglo XIX son orientativas y pueden variar según los compositores, aunque no en gran medida. La flexibilidad existente entre los pianos producidos por los diferentes fabricantes en Londres, en cuanto a la realización de ciertos efectos sonoros como la resonancia o la intensidad, las diferentes extensiones de los teclados o la variedad de registros ejercía

---

<sup>269</sup>[http://ceres.mcu.es/pages/Visor?raw=y&museo=MCTGR&img=/fondos\\_sello/MCTGRFCE09612\\_SEQ\\_003\\_S.JPG](http://ceres.mcu.es/pages/Visor?raw=y&museo=MCTGR&img=/fondos_sello/MCTGRFCE09612_SEQ_003_S.JPG) (Biblioteca digital Hispánica).

en los compositores cierto rechazo a una utilización prefijada de los mismos, por lo que éstos centraban su atención en las cualidades comunes a casi todos los modelos, referidas a la posibilidad de realizar ciertos matices, fundamentalmente *f*, *mezzo f* y *p*; a la sonoridad brillante de los agudos; a las aptitudes melódicas del bajo y a los mecanismos (palancas o pedales) de modificación del sonido. Se puede afirmar que la dirección hacia la que evolucionaban las mejoras de la mecánica del piano durante el primer tercio del siglo XIX era hacia el incremento de la potencia sonora, el aumento de la extensión del teclado y la búsqueda de cualidades tímbricas propias del instrumento con experimentos sobre los armónicos; afirmaciones que han sido señaladas por otros autores<sup>270</sup>.

## **2.2. Otras cuestiones de la técnica pianística relacionadas con los pianos alemanes-vieneses**

Si bien el modelo de piano de mesa inglés fue el que mayor comercialización experimentó al final del siglo XVIII y principios del siguiente en gran parte de Europa, paralelamente se desarrolló otra escuela de construcción de pianos: la germano-vienes<sup>271</sup>, que utilizaba un mecanismo derivado del desarrollado por Stein. Latcham sostiene que de esta escuela surgieron varios constructores con estilos de fabricación propios y diferentes entre sí y que a su vez influyeron en la diversificación de las corrientes interpretativas. Esta afirmación se sostiene al comprobar la especialización que el manejo de los diferentes modelos de pianos suponía al ejecutante. Tampoco pone en duda Latcham que el piano de cola fuera más popular en Viena que el de mesa (*Tafelklavier*). Dicho autor establece un mapa de fabricación de pianos en la Europa de principios del siglo XIX, en el que sitúa los modelos ingleses de manera predominante a excepción del norte de Italia, donde se fabricaban los modelos vieneses entre 1790 y 1810, y de Suiza, donde se difundieron ambos

---

<sup>270</sup> Como por ejemplo: TEMPERLEY, Nicholas (ed.), *The London Pianoforte School...* (1985), p. xxiii. FRICKE, Jobst & GÄTJEN, Bran, “Das Tafelklavier aus der Sicht des Akustikers”, en: BOJE, Hans; LUSTIG, Mónica (eds.), *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, Augsburg: Wiessner-Verlag, 2006, pp. 385-402).

<sup>271</sup> Llamada así porque la hija del alemán Stein trasladó el taller paterno a Viena. Para más información véanse entre otros: RATTALINO, Piero, *Historia del piano...* (1997), p. 40. LATCHAM, Michael, “Mozart and the Pianos of Johann Andreas Stein”, *Galpin Society Journal*, 51 (1998), pp. 53-114. ÖHM-KÜHNLE, Christoph; *Der Musiker und Klavierbauer Johann Andreas Streicher (1761-1833) – kompositorisches Schaffen und kulturelles Wirken im biografischen Kontext*, tesis doctoral, Fakultät für Kulturwissenschaften der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 2008.



modelos: el vienés y el inglés entre 1780 y 1810 aproximadamente<sup>272</sup>. En Barcelona se difundió también el modelo vienés. Brugarolas sitúa a un constructor de pianos alemán: Juan Kyzburg y otro suizo: Francisco Otter en la Barcelona de principios del siglo XIX<sup>273</sup>. En el Museo de Menorca se conserva un piano de mesa de Franz Otter<sup>274</sup> (Fig. 15):



Fig. 15. Forte-Piano Franz Otter y Johann Kyburg, 1800<sup>275</sup>

De los mismos fabricantes se encuentran otros dos pianos fabricados en torno a 1800 en una colección pública en Barcelona<sup>276</sup>.

---

<sup>272</sup> LATCHAN, Michael, "The *Clavecin roïal* of Johann Gottlob Wagner in the eighteenth-century context", en: BOJE, Hans; LUSTIG, Mónica (eds.); *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, Augsburg: Wiessner-Verlag, 2006, pp. 167 y 169.

<sup>273</sup> BRUGAROLAS BONET, Oriol, "La construcción de pianos en Barcelona..." (2011), p. 96.

<sup>274</sup> ANDREU, Cristina; ISBERT, Francesc, *Les talles de la col·lecció Vive*, Maó: Museu de Menorca, 2001, p. 83 (nº inventario 26579).

<sup>275</sup> <http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=131889&inventory=26579&table=FMUS&museum=MMEIB> (Recurso de la Biblioteca Digital Hispánica).

<sup>276</sup> ESCALES I LLIMONA, Romá (dir. y coord.), *Museu de la Música: Catàleg d'instruments*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1991. [Nº de inventario: MDMB 502; MDMB 32]. Ya ha dado noticia de estos pianos KENYON DE PASCUAL, Beryl; "Some aspects of the square piano in Spain", *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, en BOJE, Hans; LUSTIG, Mónica (eds.), Augsburg: Wiessner-Verlag, 2006, p. 266.

Sin embargo, los pianos de fabricación vienesa se conocieron poco en Madrid<sup>277</sup>, aunque existe algún dato hemerográfico que se refiere a ellos<sup>278</sup>. Paralelamente se ofrecieron en la capital española otros modelos procedentes de Hamburgo<sup>279</sup>, Nápoles<sup>280</sup> o Francia. De este último país se importó el modelo de la casa Érard<sup>281</sup>. Éste se consolidó como uno de los más prestigiosos en el mercado madrileño junto con el piano de la casa Pleyel<sup>282</sup> a partir de 1830, con la llegada a la corte de la reina M<sup>a</sup> Cristina de Nápoles y luego con su hija Isabel II<sup>283</sup>.

La mayoría de los pianos de mesa de fabricación vienesa tienen la denominada *Prellmechanik* o bien *Prellzungenmechanik*. Este mecanismo fue incorporado por J. A. Stein a este modelo en 1773 y a su vez fue mejorado por Anton Walter pasando a llamarse “mecanismo vienés”<sup>284</sup>. Se trata de un mecanismo de rebote que permitía una mayor sensibilidad al contacto con la tecla, ya que el macillo se apoyaba en ella permitiendo tener un control más directo sobre su movimiento<sup>285</sup>. Debido a la inmediatez de pulsación, la técnica interpretativa se caracterizaba por una articulación muy variada y detallada, conseguida mayormente mediante la agilidad de los dedos y en menor medida por la fuerza y firmeza de los mismos, como en los pianos de fabricación inglesa. Los intérpretes de estos modelos de pianos trataban de evitar la

---

<sup>277</sup> Después de haber realizado una consulta sistemática de la prensa del primer tercio del siglo XIX y de haber consultado las investigaciones llevadas a cabo por otros autores como Cristina Bordas y Beryl Kenyon podemos afirmar que los pianos más numerosos en España y concretamente en Madrid son los ingleses de la marca Clementi y Broadwood, así como los españoles de Flórez y Fernández, fabricados según la mecánica inglesa (KENYON y BORDAS, *Diccionario de la Música...* vol.8, pp. 757-760). También se puede consultar: KENYON DE PASCUAL, Beryl; “Sales of harpsichords, clavichords and similar instruments in Madrid in the second half of the eighteenth century”, *Research Chronicle of the Royal Musical Association*, nº 18, 1982, pp. 66-84; íd.: “Some aspects of the square piano in Spain”, *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, en BOJE, Hans; LUSTIG, Mónica (eds.), Augsburg: Wiessner-Verlag, 2006, pp. 261-283.

<sup>278</sup> “Se vende un piano de Viena, del mayor primor, extensión y lujo, casi nuevo y de los mejores acondicionados” (DM, 1.7.1822).

<sup>279</sup> “Se vende con toda equidad un forte-piano manuable y con buenas voces, fabricado en Hamburgo” (DM, 25.1.1821).

<sup>280</sup> “Se vende un fortepiano de cola con seis registros fabricado en Nápoles” (DM, 5.2.822).

<sup>281</sup> “De venta un forte-piano de cola, de toda extensión, fabricado en París, su autor Erárd Frères, en 1804, su precio 76 rs” (DM, 25.9.1817).

<sup>282</sup> Cristina Bordas da noticia de un piano Pleyel-Lemme en España fabricado en torno a 1808 (BORDAS, Cristina, *Instrumentos musicales en colecciones españolas* [Madrid]: Centro de Documentación de Música, INAEM, 1999-2001).

<sup>283</sup> BORDAS, Cristina, *La producción...* (2005).

<sup>284</sup> ÖHM-KÜHNLE, Christoph, *Der Musiker und Klavierbauer...* (2008), pp. 212-218.

<sup>285</sup> Carew informa sobre el primer piano que se conoce con este mecanismo de *Prellmechanik*. Se trata de un piano Stein fechado en 1773, que se conserva en el Museo de Instrumentos de la Universidad de Leipzig (CAREW, Derek, *The Mechanical Muse...* (2007), p. 7). Se puede consultar la ilustración de Somfai comparando el mecanismo inglés de empuje y el vienés de rebote (SOMFAI, László, *The Keyboard Sonatas of Josef Haydn...* (1995), p. 14).

sensación de golpe o percusión. El hundimiento de una tecla de menores dimensiones que la inglesa<sup>286</sup> había de realizarse mediante una pulsación preparada y guiada por la sensibilidad de los dedos. La mayor inmediatez al contacto con la tecla facilitaba un “efecto *legato*” especialmente atractivo, a la vez que “limpio”, ya que el sistema de apagadores recubiertos de cuero permitían amortiguar el sonido una vez liberada la tecla mejor que los ingleses<sup>287</sup>. La repetición de las notas se llevaba a cabo con menor dificultad, al rebotar el macillo con mayor rapidez. Este mecanismo facilitaba al intérprete el poder tocar con mayor velocidad, aunque el sonido era menos potente – sobre todo en el registro grave- y más parecido al del clavicordio, y además tenía el intérprete mejor dominio sobre los efectos dinámicos al tener una acción más directa sobre las cuerdas. Autores como Carl Czerny sacaron partido de estas características mecánicas, que a su vez motivaron la elaboración de su *Schule der Geläufigkeit* o “Escuela de la velocidad” op. 299, que tuvo muy buena acogida en otros países europeos, pero que no llegó a España hasta pasado el primer tercio del siglo XIX.

Otra de las ventajas con las que contaron los pianos fabricados por Stein en Viena durante el último cuarto del siglo XVIII fue la mejora del mecanismo de los pedales. El sistema de apagadores generaba una interrupción más inmediata del sonido que en los modelos ingleses. El pedal derecho levantaba los apagadores silenciosamente y al posarse de nuevo sobre las cuerdas apagaba mejor el sonido<sup>288</sup>. Las ventajas eran evidentes teniendo en cuenta que de esta manera se podían conseguir pasajes con armonías “limpias” y ajustadas al estilo clásico que acostumbraba a delimitar tonalmente las estructuras musicales. Latcham recuerda que los modelos de pianos vieneses de mesa y de cola matuvieron las rodilleras hasta cerca de 1808, en que fueron sustituidas por pedales con efectos especiales añadidos: “*double moderator, basson, janizary stop (drum, cymbal and bells), una corda stop*”. Estos pedales se incorporaron de manera usual a los pianos vieneses entre 1810 y aproximadamente 1825, momento en que fueron desapareciendo<sup>289</sup>.

---

<sup>286</sup> Katalín Komlós ofrece medidas detalladas de las teclas de los diferentes fabricantes vieneses, que nos transmiten una idea de la diferencia física existente con los modelos ingleses (KOMLÓS, Katalin, *Fortepianos...* (1995), p. 18).

<sup>287</sup> KOMLÓS, Katalin, *Fortepianos...* (1995), p. 25.

<sup>288</sup> ROSENBLUM, Sandra, *Performance practices...* (1988), p. 105.

<sup>289</sup> LATCHAM, Michael, “The *Clavecin roial* of Johann Gottlob Wagner in its eighteenth-century context”, en BOJE, Hans; LUSTIG, Mónica (eds.), *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, Augsburg: Wiessner-Verlag, 2006, p. 169.

Rosenblum menciona que el piano de cola utilizado por Beethoven, proporcionado por el fabricante francés Érard, contaba con cuatro pedales: *Jeu de Luth* o *de Harpe*, *Jeu Céleste*, *Grande Pédale* y un cuarto pedal destinado a realizar los *Pianissimos*. Son los mismos pedales que los adjudicados por Adam a los pianos de cola<sup>290</sup>, pero difieren de los que, según Rosenblum, había incorporado el fabricante vienés Graf al piano que había hecho llegar al músico, pues contaba con *Una Corda Pedal*, *Moderator* y *Damper Pédal*. En este caso, Beethoven tendría a su disposición un pedal diferente, el de *Una Corda* en sustitución del pedal *Jeu de Luth* o *de Harpe*, lo que le facilitaría la realización de sonidos suaves con efectos de ecos y timbres diferentes, mientras que el pedal *Jeu de Luth ou de Harpe* producía sonidos más secos, aunque nítidos y brillantes<sup>291</sup> sin variar los efectos tímbricos. El *Moderator* era el equivalente al denominado por Adam *Jeu Céleste* usado para suavizar el sonido; y el *Damper Pédal* era el mismo que el *Grande Pédale* del fabricante francés Érard.

Parece indudable que los intérpretes y compositores tenían que adaptarse al modelo de piano que tuvieran a su disposición. Algunos músicos afamados disponían de ambos modelos, como es el caso del arriba citado de Beethoven, y también el de Hummel, Cramer y otros compositores. La relación del intérprete con el instrumento vienés era diferente que con los pianos ingleses, pues las dificultades técnicas que presentaba el instrumento eran distintas. Somfai recuerda la recomendación de Haydn de utilizar un piano vienés de la marca vienesa Schanz para la óptima interpretación de su sonata n° 59<sup>292</sup>.

Los autores, intérpretes y pedagogos que trabajaban con el mecanismo vienés debían fijar su atención, más que en la consecución del dominio mecánico o en el virtuosismo digital, en el dominio de los planos sonoros, en la dicción de las frases musicales y en los efectos tímbricos tan característicos de estos modelos vieneses, a los que Schönfeld les atribuye un sonido claro en ocasiones metálico y poco prominente, con un bajo diferenciado<sup>293</sup>. Carew recuerda que los pianos ingleses eran capaces de

---

<sup>290</sup> ADAM, Louis, *Méthode...* (1804), p. 218

<sup>291</sup> ADAM, Louis, *Méthode...* (1804), p. 220.

<sup>292</sup> Carta de Haydn a la Sra. Genzinger, 4 de julio 1790 ( , László, *The Keyboard Sonatas of Josef Haydn...* (1995), p. 12).

<sup>293</sup> VON SCHÖNFELD, Johann F. R., *Jahrbuch des Tonkunst von Wien und Prag* (ed. Facsímil del original de 1796), Munich y Salzburg: Katzbichler, 1976 (citado en SOMFAI, László, *The Keyboard Sonatas of Josef Haydn...* (1995), p. 11).

producir *legatos* impecables y que los vieneses facilitaban un sonido *perlado*, al que también se refiere Hummel en su obra didáctica y describe de la siguiente manera:

El piano alemán [vienés] debe ser ejecutado con fluidez, mediante una mano suelta, lo que permitirá al intérprete otorgar a su ejecución todas las gradaciones posibles de luz y sombra, o sea, de claridad e inmediatez y un timbre redondo y aflautado, que en una sala grande contrasta bien con el acompañamiento de la orquesta y no disminuye la velocidad de la interpretación demandando un gran esfuerzo del intérprete [...] Los pianos ingleses no cuentan con la misma facilidad de expresión que los alemanes; la pulsación es más pesada, la profundidad de la pulsación de la tecla mayor y al repetir la nota el retorno del macillo no es tan rápido. Este mecanismo [inglés] no es capaz de realizar tantas modificaciones del tono como los nuestros [los pianos alemanes-vieneses] [...]. Mediante la plenitud del tono de los pianos ingleses, la melodía recibe un atractivo especial y una dulce armonía [...] pero asociados a los acompañamientos de orquesta son menos elegantes [distinguidos] que los nuestros, lo que según mi opinión hay que atribuírselo al espesor y plenitud de su tono<sup>294</sup>.

Las diferencias en los mecanismos de ambos modelos plantearon repertorios también diferentes. El del ámbito vienés se caracterizó por la velocidad, articulaciones precisas, pasajes bien diferenciados y claridad de dicción; mientras que la mecánica inglesa demandaba *legatos* impecables y pasajes de sonoridades densas y potentes. Esta hipótesis que venimos desarrollando es similar a la planteada por Komlós. Esta autora opina que la música para piano alemana tiene una faceta retórica que solamente puede ser comunicada a través de la articulación adecuada, mientras que la *London Pianoforte School* ha buscado más los efectos *legatos* y el volumen sonoro<sup>295</sup>.

En cuanto a las obras pedagógicas relacionadas con la técnica pianística vienesa, la más cercana a ella es la de Starke<sup>296</sup>, que no se difundió en Madrid ni tampoco tenemos

---

<sup>294</sup> “The German piano may be played upon with ease by the weakest hand. It allows the performer to impart to his execution every possible degree of light and shade, speaks clearly and promptly, has a round fluty tone, which in a large room contrasts well with the accompanying orchestra, and does not impede rapidity of execution by requiring too great an effort [...] This instrument [English piano] does not admit of the same facility of expression as the German; the touch is heavier, the key sinks much deeper, and, consequently, the return of the hammer upon the repetition of a note cannot take place so quickly [...] this mechanism is not capable of such numerous modifications as to degree of tone as ours. Through the fullness of tone of the English pianoforte, the melody receives a peculiar charm and harmonious sweetness. In the meantime, I have observed that, powerfully as these instruments sound in a chamber, they change the nature of their tone in spacious localities; and that they are less distinguishable than ours, when associated with complicated orchestral accompaniments; this, in my opinion, is to be attributed to the thickness and fullness of their tone” (HUMMEL, N. *A complete theoretical...*, vol. 3 (1827), p. 64. Traducción: L. Cuervo).

<sup>295</sup> KOMLÓS, Katalin, *Fortepianos...* (1995), pp. 53-68. Koch relaciona la melodía y su expresividad con el lenguaje verbal: “The essence of the melody exists in expression. It must always depict a passionate feeling or a mood. Everyone who hears it must imagine that he is hearing the speech of a man who is absorbed by a certain feeling” (KOCH, Heinrich Christoph, *Musikalisches Lexikon*, Faksimile-Reprint der Ausgabe Frankfurt/Main 1802, Kassel, New York : Bärenreiter, 2001, p.941; en: ROSENBLUM, Sandra P., *Performance...* (1988), pp. 9, 90-91).

<sup>296</sup> STARKE, Friedrich, *Wiener Pianoforte-Schule*, 3 vols., vol. 1 Viena: bei dem Verfasser, 1819; vol. 2 Viena: Sprenger, 1819; vol 3 Viena: Bermann, 1821.

conocimiento de que se difundiese en otras ciudades españolas. Es un trabajo eminentemente práctico, destinado a un teclado muy ligero y a un tipo de ataque que no había abandonado las costumbres clavecinísticas y organísticas. Es una obra que todavía está muy ligada a la tradición: por ejemplo, los adornos se inician por la nota superior (ver apartado de adornos, Cap. II, p. 265 y ss.), regla que en otros autores como Hummel se cambia o continúa la tendencia a mantener la mano inmovilizada.

Finalmente hay que destacar que los contrastes sonoros del piano fabricado durante la época que nos ocupa agradaban a los intérpretes, pues aportaban mayor riqueza armónica y equilibrio tímbrico que el clave o el órgano, permitiendo la realización de fraseos melódicos, la preparación de los periodos cadenciales mediante matices, o las delicadas intervenciones de los acompañamientos en el registro grave. Los pianos de mesa, que eran los más difundidos, tenían en los agudos unas resonancias más metálicas que otros instrumentos de tecla, lo que a nuestro parecer no era una desventaja para la interpretación de las composiciones clásicas, necesitadas de refuerzos sonoros en los agudos para la realización de las melodías cantábiles. Además, a juzgar por las obras didácticas para piano de esta época, el ataque de tecla que se realizaba y que se correspondía con la técnica digital, reproducía en abundancia “sonidos perlados” y armónicamente más ricos, que ocasionalmente iban acompañados por el pedal de resonancia produciendo un interesante contraste con las sonoridades más secas y entrecortadas, que eran réplicas del sonido clavecinístico. Estas características referentes a la mecánica del instrumento favorecieron el desarrollo de un estilo sencillo, despojado de los ornamentos barrocos, en el que la línea melódica adquirió gran importancia despojada de los artificios del clave, a expensas de un acompañamiento alejado del contrapunto y reducido a procedimientos más uniformes.

### ***3. LA CONFIGURACIÓN DEL LENGUAJE IDIOMÁTICO DEL PIANO EN LOS MÉTODOS***

La configuración de un nuevo lenguaje musical para el piano no es un fenómeno aislado, sino el resultado de la confluencia de una serie de factores a los que ya nos hemos referido en apartados anteriores, que acaecieron en el panorama musical europeo a partir de 1760. Dichos factores facilitaron la evolución del lenguaje para tecla en general hacia uno específico para el piano, adaptado a sus características

mecánicas y sonoras. Algunos de esos factores fueron la paulatina desaparición del clave a lo largo de los veinte primeros años del siglo XIX después de un largo periodo de convivencia con el piano<sup>297</sup>; la evolución y la mejora técnica de este último<sup>298</sup>; su industrialización<sup>299</sup> y aumento de comercialización; la creación de nuevos modelos domésticos de pianos de menor tamaño que podían emplearse en espacios reducidos; la consolidación del intérprete aficionado; y también como veremos a continuación, el cambio del gusto en el repertorio y en el estilo musical.

Partiendo de estas premisas, vemos que los primeros intérpretes de piano tocaban también otros instrumentos de tecla como el clave o el órgano y que no aplicaban una diferenciación consciente a la técnica interpretativa del piano<sup>300</sup>. De hecho, como ya hemos visto, los primeros métodos están dirigidos indistintamente al clave o al piano y recogen pautas generales de una técnica aplicada a una mecánica más frágil y ligera, propia del clave y de los primeros pianos, que la que posteriormente caracterizó a este último instrumento. Con las mejoras técnicas en el piano, dirigidas principalmente al fortalecimiento de la sonoridad y a resaltar las variaciones dinámicas, se fue configurando un nuevo lenguaje ligado también al proceso evolutivo del estilo musical clásico<sup>301</sup>. Scipione Maffei relataba ya en 1725 la inquietud experimentada por el público romano en los conciertos al escuchar el intercambio de sonoridades suaves y fuertes entre el tema y sus respuestas y al apreciar las disminuciones graduales del volumen para volver de repente a la sonoridad completa. Contrastes que le eran vedados al clave, pero que con una invención tan audaz como la del “gravicembalo col piano e forte” de Bartolomeo Cristofori se habían hecho

---

<sup>297</sup> El piano tuvo una larga convivencia con otros instrumentos de tecla entre 1770 y 1820 hasta conseguir su definitivo asentamiento (BORDAS, Cristina, *La producción...* (2005), pp. 304-308).

<sup>298</sup> Un gran número de innovaciones en el piano se produjeron entre 1800 y 1830: el aumento de la extensión del teclado, la incorporación de estructuras metálicas en la caja del instrumento, la invención del “doble escape” por Érard en 1822, la adopción generalizada de los dos pedales, la creación de los pianos verticales, etc. (KENYON, Beryl y BORDAS, Cristina, “Piano”, *Diccionario de la Música...* (2002), p. 758).

<sup>299</sup> En un principio el piano era manufacturado, y su producción se adaptaba en gran medida a los encargos privados, razón por la cual algunos autores se refieren a la variedad de modelos dentro de un mismo ámbito geográfico (CAREW, Derek, *The Mechanical Muse...* (2007), p. 57).

<sup>300</sup> Para más información al respecto se puede consultar: BACH, Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre art das klavier zu spielen*, (Berlín: vol. 1, 1753, vol. 2, 1762), Faksimilie-Nachdruck der 1. Auflage HOFFMANN-ERBRECHT, Lothar, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1957, pp. 37-38.

<sup>301</sup> Sandra Rosenblum sugiere que la meta del estilo clásico temprano era la representación del afecto, para lo cual, resultaba imprescindible incrementar las posibilidades dinámicas y sonoras del instrumento así como su tesitura (ROSENBLUM, Sandra P., *Performance practices...* (1988), p. 57).

realidad<sup>302</sup>. Rosenblum explica que entonces se consideraba al nuevo instrumento como un clave con la posibilidad de producir sonidos suaves y fuertes; y que el poco volumen de su sonido solo lo hacía válido como instrumento de cámara para acompañar a la voz o a otro instrumento e incluso a una pequeña orquesta, pero que no se adecuaba al uso con una orquesta grande o en las iglesias. Por lo tanto, más que como un nuevo instrumento, fue considerado en un principio como un clave perfeccionado, siendo necesario el desarrollo de alguna de sus capacidades para atraer la atención de los compositores. Los cambios en la dinámica y la variedad sonora a los que Maffei se refería apuntaban a un “nuevo estilo” del que formaban parte, según estudios recientes de Anselm Gerhard, la búsqueda de la sonoridad propia de la música orquestal y posteriormente también la de la música operística<sup>303</sup>.

Hemos podido comprobar que el piano presentaba la capacidad de amoldarse a este nuevo estilo musical generando partituras en las que se adaptaban pasajes concebidos para otros instrumentos de la orquesta, como los trémolos de las cuerdas frotadas, reproducidos mediante repeticiones rápidas de las notas al teclado; sonoridades densas en el bajo, que imitaban los graves orquestales; y sonidos de percusión facilitados por registros añadidos al instrumento. A todas estas posibilidades hay que sumar la facultad del piano de efectuar recitativos vocales irrealizables hasta entonces en el clave. Por todo ello, este instrumento se presentaba como el medio idóneo para satisfacer el nuevo gusto musical, como confirma el músico inglés William Stevens en su tratado de 1811<sup>304</sup>, en el que se refería a las capacidades expresivas del instrumento como algo innovador, ensalzando dentro de sus posibilidades sonoras la capacidad de poder presentar varios planos sonoros simultáneos o realizar graduaciones dinámicas del ataque del sonido.

---

<sup>302</sup> “It is known to every one who delights in music, that one of the principal means by which the skillful in that art derive the secret of especially those who listen. Is the piano and forte in the theme and its response, or in the gradual diminution of tone, little by little, and then returning suddenly to the full power of the instrument; which artifice is frequently used and which marvelous effect, in the great concerts of Rome, to the incredible delight of such as enjoy the perfection of art. Now, of this diversity and alteration of tone, in which instruments are played by the bow specially excel. The harpsichord is entirely deprived...Nevertheless, so bold an invention has been executed by Signor Bartolomeo Cristofori [...] This is properly a chamber instrument, and it is not intended for church music, nor for a great orchestra...It is certain that, to accompany a singer, and to play with one other instrument, or even for a moderate concert, it succeeds perfectly; although this is not its principal intention, but rather to be played alone, like the lute, the harp, viols of six strings, and other most sweet instruments” (MAFFEI, Scipione, *Critica Música*, Alemania : Mattheson, Johann, 1725. Cita tomada de: ROSENBLUM, Sandra, *Performance practices...* (1988), p. 5).

<sup>303</sup> GERHARD, Anselm, *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der absoluten Musik und Muzio Clementis Klavierwerke*, Stoccarda-Weimar: J.B.Metzler 2002, p.10 y ss.

<sup>304</sup> STEVENS, William Seaman, *A Treatise on Piano-Forte Expression*, Londres: Jones, 1811.



Los cambios acaecidos en la escritura musical quedaron plasmados tanto en el repertorio pianístico como en los métodos, entre otras razones por la creciente necesidad de los autores de anotar en las partituras las indicaciones relativas a la interpretación, ya que con el incremento de la industria editorial, acaecida en algunas capitales europeas ya durante la segunda mitad del siglo XVIII, las composiciones se difundían en ambientes musicales y países alejados del entorno donde fueron creadas<sup>305</sup>. De esta manera, los citados soportes ejercen de testimonios fidedignos en los que ha quedado plasmada la paulatina consolidación de un nuevo lenguaje idiomático, desarrollado para un modelo de piano en constante evolución, distinto al que conocemos actualmente.

El análisis de las características de este nuevo lenguaje es de gran importancia para entender la manera adecuada de interpretar este repertorio y para captar el sentido original de esta música.

### ***3.1. La articulación aplicada a la nueva sonoridad del piano***

Las formulaciones recogidas en los métodos sobre la articulación o, lo que es lo mismo, sobre la manera de acometer el ataque de la nota, son el resultado de los avances en el mecanismo pianístico que, a diferencia del clave, permitía a cada intérprete, según su constitución manual y manera de articular el discurso musical, otorgar cualidades tímbricas y dinámicas muy personales al sonido. Esta capacidad que desde un principio fue reconocida y tenida en cuenta por los autores de los métodos, ha sido identificada posteriormente como el “alma” del piano. Pleyel manifiesta que la expresión proviene del alma y que son los dedos quienes consiguen reproducirla a través de los diferentes modos de pulsación<sup>306</sup>. Adam cita la diferencia de calidad de sonido producido por cada persona y lo atribuye a la posición y fuerza

---

<sup>305</sup> ROSENBLUM, Sandra P.; *Performance...* (1988), p. 17. “Desde la segunda mitad del siglo XVIII la práctica común era que los editores de todos los países publicaran música procedente de todos los países. La música se reimprimió a mayor escala en países distintos a donde se publicaron por primera vez. La consecuencia fue la disponibilidad de todos los tipos de música por toda Europa y se puede decir que “el cliente ganó”, porque tuvo fácil acceso a las partituras” (RASCH, Rudolf, “El proceso de Internacionalización del Comercio de Música en el siglo dieciocho”, en: *Actas del Congreso Internacional: Imprenta y edición musical en España*, Madrid: UAM, 2012). Para más información ver el primer capítulo de esta tesis.

<sup>306</sup> “Les Élèves doivent bien sentir que l’expression ne tient pas aux grimaces, mais que l’âme la transmet aux doigts, qui seuls, par les différents modifications de leur toucher, parviennent à donner à chaque morceau de Musique l’expression qui lui convient” (PLEYEL, *Méthode...* (1797) p. 15).

de los dedos<sup>307</sup>. Con estas y otras formulaciones similares se generalizaba la concepción de una interpretación individualizada en el piano ya a finales del siglo XVIII. Williams<sup>308</sup> analiza las características de la interpretación de Beethoven y la relaciona con los pianos que tenía a su disposición, con el enfoque expresivo de sus obras o con el estilo musical imperante en la época. Dicho análisis resulta esclarecedor e ilustrativo de las premisas expuestas por Pleyel, Adam y otros, referentes a la diferenciación del sonido producido por cada intérprete.

### EL LEGATO

Uno de los legados más importantes de la recién configurada técnica pianística de principios del siglo XIX es el desplazamiento de la primacía del *staccato* al *legato*. Si bien la técnica de tecla heredada del siglo anterior sugería que la mayoría de los pasajes no se tocaban ligados, a menos que se indicara específicamente en la partitura<sup>309</sup>, con el nuevo instrumento este principio sufrió una rotunda alteración. En los métodos para piano se suceden los enunciados ratificando lo que en un principio se pronosticaba como un cambio de estilo.

Adam indica que si el compositor deja al intérprete la elección de tocar *legato* o *staccato*, es siempre mejor que éste elija el *legato* y añada, que la unión de los sonidos debe imitar el canto<sup>310</sup>.

Clementi, que mostró un interés especial por el *legato*, sostiene exactamente lo mismo que Adam y además pone de manifiesto la tendencia melódica hacia la sencillez y claridad, liberándola de los ornamentos que el clave necesitaba para remarcar ciertas notas: “la mejor regla es tener las teclas del instrumento bajadas durante el valor [toda la duración] de cada nota [...] por el cual medio, las cuerdas vibran dulcemente las unas con las otras, imitando el mejor estilo de cantar”. La regla general de que hay

---

<sup>307</sup> “Plusieurs personnes jouant successivement sur le même forte piano, auront chacune une qualité de son différente; cette différence des sons vient de ce que les uns jouent avec force de bras ou avec les doigts roides et tendus, d’autres avec les doigts mous et lâches; les uns avec trop de force, et les autres avec trop de faiblesse, ce n’est donc que par la manière d’attaquer les touches qu’on peut rendre les sons plus ou moins agréables” (ADAM, *Méthode...* (1804), Introducción).

<sup>308</sup> NEWMAN, William, *Beethoven on Beethoven: Playing his Piano Music his Way*, Nueva York: Norton, 1988.

<sup>309</sup> Por ejemplo en la repetición de los sonidos (ROSENBLUM, Sandra, *Performance ...* (1988), p. 149).

<sup>310</sup> “Les sons doivent s’unir et se fondre les uns dans les autres, si l’on veut parvenir à imiter la tenue de la voix. Quelquefois l’auteur indique la phrase musicale qui doit être liée. Mais l’orsqu’il abandonne le choix du *legato* ou du *staccato* au goût de l’exécutant, il vaut mieux s’attacher au *legato*” (ADAM, Louis, *Méthode ...* (1804), p. 151).

que tocar *legato* las notas consecutivas, a no ser que esté indicado lo contrario, está ya presente en la edición inglesa del método<sup>311</sup>.

La imitación del canto en el piano requería una nueva forma de enlazar unas notas con otras, que implicaba no solo la utilización de dedos correlativos o de sustituciones mudas de los mismos, como ya hemos visto en las digitaciones de Clementi, sino también la aplicación de un carácter expresivo que guiase la formación interna de cada frase, alejándose del sonido suelto que ofrecía el clave. Por ello, además de sentar un principio general sobre la primacía del *legato*, este autor utiliza con frecuencia ligaduras para unir grupos reducidos de dos, tres o cuatro notas, que vienen a reflejar la importancia que atribuía a la expresión y que veremos a continuación en lo referente a los acentos dinámicos. Es preciso completar la imagen que se ha difundido de Clementi como pianista consagrado a la técnica digital, con esa otra faceta de intérprete y pedagogo, atento a la técnica expresiva. Autores como la musicóloga húngara Katalin Komlós permanecen anclados en la idea de que los métodos alemanes para piano trabajan más la expresión, mientras que los ingleses acaparan las cuestiones técnicas, teoría perfectamente discutible después de examinar el contenido del método de Clementi<sup>312</sup>.

### *LOS ACENTOS DINÁMICOS*

Sus principales funciones eran contribuir al desarrollo expresivo, como ya hemos indicado, romper la monotonía rítmica, incorporar efectos percusivos en las voces graves o clarificar la estructura de la frase, enfatizando momentos puntuales del discurso musical.

Clementi recurre a las diferentes posibilidades de articulación que ofrecía el piano para otorgar a la melodía efectos dinámicos subordinados a la expresividad, que en su método identifica como “Signos de expresión”. Como se puede comprobar en el siguiente *Ayre irlandés*, adaptado por este autor para su método, la melodía gana fluidez y atractivo al ser sometida a sucesivas ligaduras de expresión que le confieren cierto aire nostálgico:

---

<sup>311</sup> CLEMENTI, Muzio, *Introducción...* (1801), p. 8.

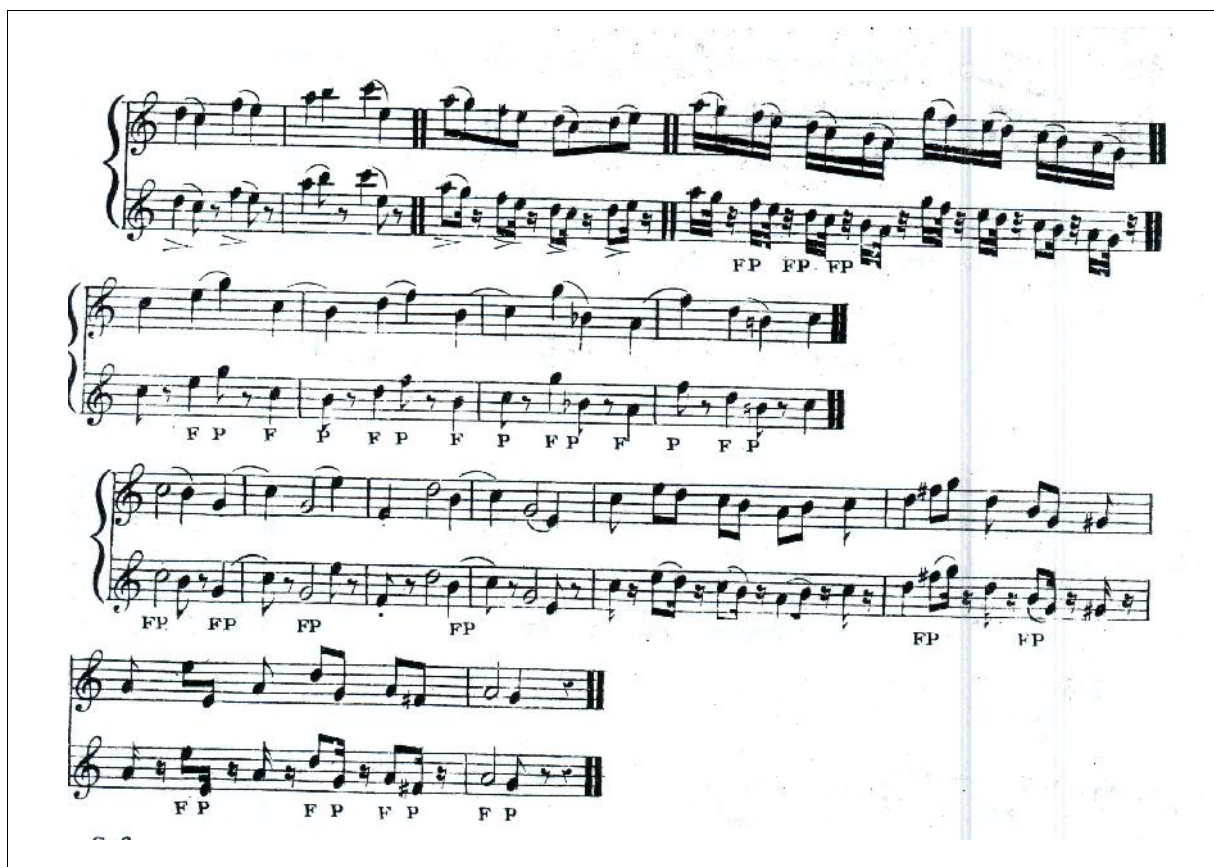
<sup>312</sup> “The fundamental difference between eighteenth-century German and English keyboard tutors is that while the former concentrated on expression and execution, the latter focused on instrumental technique” “Aspects of expression are missing from the instruction-books of Dussek and Clementi as well, the development of technique being the sole object of both” (KOMLÓS, Katalin, *Fortepianos...* (1995), pp. 126 y 128).

Ej. 16. Ayre irlandés adaptado por Clemeti (1811)



Lo que este autor no aclara textualmente (ni en la edición inglesa de 1801 ni en la española de 1811) sobre cómo abordar las ligaduras de expresión, lo resuelve Adam, al formular que si dos notas del mismo valor están ligadas, hay que apoyar la primera y soltar débilmente la segunda, restándole la mitad de su valor (Ej.17). Al igual que en otras ocasiones, ilustra dicha explicación con ejemplos:

Ej. 17. Adam (1804), p. 153



Con estos ejemplos prácticos queda suficientemente aclarada la técnica interpretativa de las ligaduras de expresión aplicadas a dos notas consecutivas, que se corresponde con la transición idiomática que estaba experimentando el lenguaje para piano.

Otras indicaciones utilizadas para enfatizar ciertas notas son *sf*, *fp*, *fz*, *rf*, *rinf* y a veces < > sobre una sola nota. Rosenblum recuerda que en el periodo clásico estos signos no indicaban necesariamente un sonido fuerte, sino que dependiendo del autor y del contexto de la obra, pretendían resaltar el significado melódico<sup>313</sup>. Esta misma autora se refiere a compositores y pedagogos que vinculan algunos aspectos de la articulación musical con ciertos rasgos del lenguaje verbal, como por ejemplo Türk, quien describe las analogías entre ciertos aspectos de la retórica como la puntuación o la acentuación y la música<sup>314</sup>.

<sup>313</sup> ROSENBLUM, Sandra, *Performance...* (1988), p. 85.

<sup>314</sup> TÜRK, Daniel Gottlob, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen*, Halle, Schwickert, Leipzig: Hemmerde und Schwetschke, 1789, p. 390 (En: ROSENBLUM, Sandra, *Performance...* (1988), p. 9). Sobre la vinculación entre la pronunciación

## EL STACCATO

Clementi distingue tres tipos de pulsación para separar el sonido, partiendo de una pulsación muy breve de la tecla hasta llegar al generalizado “legato, en el que las notas deben ser tocadas de manera dulce y unida, teniendo la primera tecla bajada hasta que la próxima sea tocada”. Estos tres signos de pulsación son denominados indistintamente por el autor *staccato* y se indican en su método de la siguiente manera:

Ej. 18. Clementi (1811), p. 8



1. *Staccato* / 2. *Menos Staccato* / 3. *Aún menos Staccato* / 4. *Legato*

“En el primer caso [*staccato*], es preciso levantar el dedo tan pronto como haya tocado la tecla; en el segundo [*menos Staccato*] no hay que precipitarse tanto en levantar el dedo; y en el tercer caso [*aún menos Staccato*] hay que esperar un poco más de tiempo, según el carácter de la pieza”.

Temperley asegura que esta misma clasificación es la sugerida por otros autores de la época<sup>315</sup> y así lo hemos podido comprobar en los diferentes métodos. Adam comenta que en el “*staccato*”, el valor de la figura se recorta tres cuartas partes de su valor; en el “*menos staccato*” la mitad y en el “*aún menos staccato*”, que Adam denomina “*notes portées*”, se recorta un cuarto de su valor:

Ej. 19. Adam (1804), p. 155

---

del lenguaje verbal y la articulación del lenguaje musical ya han escrito autores como: CHIANTORE, Luca, *Historia de la técnica...* (2001), pp. 95-97.

<sup>315</sup> TEMPERLEY, Nicholas (ed.), *The London Pianoforte School...* (1985), vol. 1, p. xxviii.



Este ejemplo es esclarecedor de la técnica interpretativa empleada para los diferentes signos de articulación referidos a las pulsaciones sueltas, que como ya hemos indicado, era la utilizada de forma generalizada por otros autores de la época.

### 3.2. *El tratamiento de los pedales*

Las referencias a la técnica del pedal en algunos de los primeros métodos para piano como el de Viguerie [ca.1796] o el de Pleyel & Dussek (1797) son prácticamente inexistentes. David Rowland<sup>316</sup> cree que el primero en aportar referencias sobre el uso de los pedales fue el alemán Johann Peter Milchmeyer en su método para piano (1797)<sup>317</sup>. Este autor alemán recomienda el uso de los pedales después de que el discípulo haya conseguido transmitir la expresividad requerida en la pieza<sup>318</sup>,

<sup>316</sup> ROWLAND, David, "Early Pianoforte Pedalling: The Evidence of the Earliest Printed Markings", *Early Music*, vol. XIII, n° 1 (1985), p. 5.

<sup>317</sup> MILCHMEYER, Johann Peter, *Die Wahre Art das Pianoforte zu spielen*, Dresden: Meinhold, 1797.

<sup>318</sup> "Indesen sollen Anfänger sich alle nur mögliche Mühe geben, allen musikalischen Ausdruck durch die Finger hervorzubringen, und erst dann, wenn sie den Ausdruck mit den Fingern ganz in ihrer

manifestando así que consideraba estos dispositivos como elementos puramente ornamentales y prescindibles que no debían interferir en la articulación sonora. Reconoce además que los pianistas de su época no hacían uso de todas las posibilidades que ofrecía el instrumento por desconocimiento de las mismas. Como hemos visto, es algo parecido a lo que formula Daniel Steibelt (ver Cap. II, p.205).

Los pianos más difundidos en España contaban al menos con un dispositivo para levantar los apagadores y ocasionalmente con otro para suavizar el sonido, que no siempre estaba presente en los pianos de mesa, pero sí en los de cola ingleses<sup>319</sup>. Todo parece indicar que durante el último tercio del siglo XVIII y primera década del XIX, aunque se usasen los pedales, no existían normas establecidas para su utilización y no se solían anotar indicaciones de los mismos en las partituras. Rosenblum sostiene que en esa época, lejos de estar asentadas las normas de uso de los pedales, algunos compositores recurrían a sonoridades inusuales y poco representativas del repertorio clásico, como reflejo de la predilección que se tenía entonces por las posibilidades sonoras del nuevo instrumento<sup>320</sup>.

Constatamos que a partir del método de Adam (1804) los autores ya suelen incorporar instrucciones sobre estos dispositivos, y aunque en un principio las anotaciones fuesen todavía escasas, hay que suponer que en pasajes similares en los que el autor no vuelve a indicarlos, se utilizaban igualmente. En los casos en los que se indicaba en la partitura, se hacía mediante una amplia variedad de signos, ya estudiados por otros autores<sup>321</sup>, que repasaremos más abajo basándonos principalmente en el repertorio contenido en los métodos.

A continuación estudiamos las características y la técnica interpretativa referida a los pedales que tuvieron mayor difusión, que son, según nuestro criterio que coincide con el de autores como Harding<sup>322</sup>, el que levantaba los apagadores (con diferentes denominaciones: *Open* o *damper pedal* en Inglaterra, *Fuerte* en España y Francia, *Senza Sordino/ Con Sordino*<sup>323</sup> en Italia y *Ohne Dämpfer/ Mit Dämpfer* o *Fortezug* en Alemania) y los pedales que se utilizaban para suavizar, moderar o cambiar el timbre

---

Gewatl haben, mögen sie sich der Veränderungen bedienen" (MILCHMEYER, Johann Peter, *Die wahre Art...* (1797), pp. 65-66).

<sup>319</sup> TEMPERLEY, Nicholas (ed.), *The London Pianoforte School ...* (1985), vol. 1, p. xxiii.

<sup>320</sup> ROSENBLUM, Sandra P., *Performance practices...* (1988), p. 103.

<sup>321</sup> HARDING, Rosamond, *The piano-forte...* (1978), pp. 124-150.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>323</sup> ROSENBLUM, Sandra P., *Performance...* (1988), p. 41.



del sonido, de los cuales los más frecuentes eran el *Celeste*, *Moderator*, *Pianozug* o *Piano*; el *Jeu de Luth* o *jeu de Harpe* y el pedal *Una Corda*, *shifting* o *Verschiebungspedal*.

#### EL DISPOSITIVO PARA LEVANTAR LOS APAGADORES

Consistía en una palanca manual para la rodilla o un pedal que se accionaba con el pie derecho. Se usaba generalmente para enriquecer y prolongar el sonido, efectos que se conseguían mediante la yuxtaposición de sonidos diferentes y el refuerzo de sus correspondientes armónicos.

La indicación más corriente en un principio en las partituras para accionar este pedal era “Ped” y el signo \* para levantarlo, aunque es frecuente encontrar otras denominaciones. Adam informa en su método que hasta entonces no había unificación de signos para indicar la utilización de los pedales y que lo más usual era añadir la palabra “Pédale” para accionarlo y otra palabra que el autor eligiese a su antojo para soltarlo, pero que también existían otras opciones:

Ej. 20. Ped.1=*Lute*, Ped.2=*Forte*, Ped.3=*Céleste* (Adam, (1804) p. 221)

(Nota.) Jusqu'à présent on n'a pas encore fixé les signes pour l'emploi des pédales.

Les uns les marquent par le mot pédale et mettent un signe quelconque dans l'endroit où il faut les ôter; d'autres mettent le signe  $\ominus$  pour la 1<sup>re</sup> pédale,  $\oplus$  pour la seconde et  $\otimes$  pour la 3<sup>e</sup> et quand on doit les ôter ils le marquent par les signes  $\ominus$   $\oplus$   $\otimes$

On pourroit adopter une manière bien plus simple qui est de mettre p<sup>e</sup> dans l'endroit où il faudroit employer les pédales, et mettre pour la 1<sup>re</sup> p<sup>e</sup>, la 2<sup>e</sup> p<sup>e</sup>, et la 3<sup>e</sup> p<sup>e</sup>; dans l'endroit où il faudroit ôter une de ces pédales, on mettroit un zéro audessous de la pédale ce qui feroit pour la 1<sup>re</sup> p<sup>e</sup>, la 2<sup>e</sup> p<sup>e</sup>, et la 3<sup>e</sup> p<sup>e</sup>.

En la madrileña calcografía de Lodre se utilizaban tipos editoriales que contenían los signos “Ped” para el pedal *Forte*, y para el pedal *Céleste*, como se puede apreciar en el Ej.21:

Ej. 21. Basili, Basilio, *Recuerdos de la Tosi* <sup>324</sup>



Y en la *Polonoise favorite* de Daniel Steibelt <sup>325</sup>, el autor anota las indicaciones: “Signé pour metre la pédalle ⊕, signé pour ôter la pédalle \*”. Estos signos que Steibelt indica en la polonesa son usuales en las obras que realiza en torno a 1798, año en el que publica su *Piano Concerto* op. 33, en el cual informa que a partir de entonces usará estas designaciones <sup>326</sup>.

Clementi utiliza en su método solamente un pedal al que denomina “*Ped*”: quiere decir, baxar la tecla que alza los apagadores con el pie; y este signo ⊕ quiere decir libertarla” <sup>327</sup>. El autor se refiere al pedal derecho y en este caso observamos que no hace ninguna referencia al pedal del *Piano*, hecho que puede estar relacionado con las características de los pianos que más difusión tenían en el mercado español, que eran los de mesa de fabricación inglesa.

<sup>324</sup> BASILI, Basilio, *Recuerdos de la Tosi*, Madrid: Calcografía de L., almacén de Hermoso [BNE, M/522-42].

<sup>325</sup> Se puede ver la partitura en Cap. I, p. 123, Fig.19.

<sup>326</sup> “The author wishing to make more variety on the PianoForte finds it necessary to make use of the pedals, by which alone the tones can be united, but it requires to use them with care, without which, in going from one chord to another discord & confusion could result. The author in all his compositions will make use of the following signs to denote the pedals: ⊕ the pedal that raises the dampers; ⊙ the piano pedal; \* to take the foot off the pedal that was used before” (STEIBELT, Daniel, *Piano Concerto* op. 33, Londres: Longman & Broderip, 1798. Citado en: ROWLAND, David, “Early Pianoforte Pedalling... (1985), p. 10; y en CAREW, Derek, *The Mechanical Muse...* (2007), p. 91).

<sup>327</sup> CLEMENTI, Muzio, *Introducción...* (1811), p. 9.

Ej. 22. Beethoven, Ludwig van, *Marcha fúnebre para Forte-Piano*<sup>328</sup>



En el Ej. 22, correspondiente a una edición madrileña de la *Marcha fúnebre* de Beethoven, el pedal está indicado mediante la expresión *Con Sord.* (del italiano *Con Sordino*). La indicación del pedal *Con Sord.* coincide con los fragmentos de intensidad muy fuerte entendiéndose que hay que accionar el pedal que levanta los apagadores (denominado *sordino* en italiano) para otorgar a los acordes mayor sonoridad<sup>329</sup>.

En la edición de Breitkopf & Härtel (Leipzig) de 1862 se puede observar que se prescinde de las indicaciones *Con Sord.*, mientras que las de *Ped* permanecen igual.

<sup>328</sup> Beethoven, Ludwig van, *Marcha fúnebre para Forte-Piano* [Madrid: Imprenta del Conservatorio, [ca. 1820] (BNE, Mp/4602/26(9)). Esta *Marcha fúnebre* para piano es la correspondiente al tercer movimiento de la *Sonata* Op. 26 de Beethoven, cuyo título completo es *Marcha fúnebre sulla morte d'un Eroe*, Viena: Jean Cappi, 1802 (En: KINSKY, Georg, *Beethoven Verzeichnis*. München-Duisburg: Henle Verlag, 1955, p. 63).

<sup>329</sup> Rosenblum describe la utilización que hacía Beethoven de este pedal (ROSENBLUM, Sandra, *Performance ...* (1988), pp. 130-133).

Esta comparación aporta información a cerca de las diferencias de criterio sobre el pedal de los distintos editores:

Ej. 23. Beethoven, Ludwig van, *Marcha fúnebre para Forte-Piano*<sup>330</sup>



Esta *Marcha fúnebre* es, junto a los *Cuatro vals para piano forte* incorporados a la tercera entrega del primer trimestre del periódico musical *La Lira de Apolo*<sup>331</sup> y el *Vals* que contiene la sexta edición del método de Muzio Clementi *Introducción al arte de tocar el Piano Forte*<sup>332</sup>, las primeras muestras de la música para piano de Beethoven que penetran en España de las que tenemos noticia; y de todas ellas, solamente *La Marcha fúnebre* contiene indicaciones de pedal.

<sup>330</sup> Imagen tomada de la *Bayerische Staatsbibliothek, Münchener Digitalisierungszentrum* [bsb00042162-2].

<sup>331</sup> *La Lira de Apolo*, Madrid: Bartolomé Wirnbs, Calle del Turco, 1817-1834. Los vals aparecen en el tercer cuaderno del primer trimestre del año 1817. En total se publicaron tres cuadernos por trimestre, ofreciéndolos juntos a la venta o en números sueltos tanto en los almacenes madrileños como en diferentes puntos de la península mediante suscripción (GOSÁLVEZ, Carlos José, "Edición, impresión... (1992), pp. 133-137).

<sup>332</sup> CLEMENTI, Muzio, *Introducción...* (1811).

En cuanto a la técnica interpretativa de este pedal derecho, un efecto característico a principios del siglo XIX que ya ha sido comentado por varios autores<sup>333</sup> era mantener la sonoridad de una o varias notas tenidas en el bajo, mientras ambas manos continuaban interpretando pasajes de escalas o arpeggios hacia el registro agudo. Interesante es la sugerencia de Adam (1804), quien indica que este pedal debía usarse no solamente para obtener una intensidad fuerte, sino sobre todo para reforzar la expresión de los pasajes dulces y delicados, en los cuales, además de accionar el *Grande Pédale* habría que presionar las teclas más suavemente que si no estuviese accionado<sup>334</sup>. También advierte que no hay que utilizarlo en pasajes largos con armonías diferentes, pues impediría el poder apreciar los cambios armónicos, a no ser que el intérprete lo fuera cambiando con los diferentes acordes. Por lo tanto, Adam recomienda usarlo en pasajes largos con líneas melódicas sencillas y con pocos cambios armónicos<sup>335</sup>. Esta advertencia que hace Adam iría dirigida a los intérpretes que solían mantener levantados los apagadores en fragmentos extensos, independientemente de los cambios armónicos. Práctica que, según sugiere Temperley, tendría como finalidad aportar una “nube general de sonido, con algunas distorsiones”<sup>336</sup>.

Otra técnica interpretativa usual a principios del siglo XIX referente a este pedal era utilizarlo en los fragmentos en los que aparece el tema, frecuente en piezas como el siguiente *Ayre Español* arreglado como rondó por Steibelt para el método de Clementi.

Ej. 24. *Ayre Español, arreglado como Rondo por Steibelt*<sup>337</sup>

---

<sup>333</sup> ROWLAND, David, “Early Pianoforte Pedalling ... (1985), p. 6. Temperley además de comentar este recurso del pedal, recuerda que la sonoridad de los pianos de mesa en el registro grave desaparecería con mayor rapidez que en los pianos modernos, por lo que resultaba interesante para los intérpretes el poder prolongar su sonoridad mediante el uso del pedal (TEMPERLEY, Nicholas (ed.); *The London Pianoforte School* ... (1985) vol. 1, p. xxiv). Rosenblum aporta una clasificación de los usos de este pedal o de la manivela para las rodillas durante el periodo clásico (ROSENBLUM, Sandra P., *Performance...* (1988), p. 113).

<sup>334</sup> “Cette pédale [la *Grande Pédale*] est beaucoup plus agréable quand on s’en sert pour exprimer le doux, mais il faut avoir soin d’attaquer les touches avec beaucoup de délicatesse et d’une manière plus douce encore que lorsqu’on joue sans pédale” (ADAM, Louis, *Méthode de Piano...* (1804), p. 219).

<sup>335</sup> “[...]dans les pastorals et musettes, les airs tendres et mélancoliques, les romances, les morceaux religieux, et en général dans tous les passages expressifs don’t les chants sont très lents et ne changent que très rarement de modulation” (ADAM, Louis, *Méthode....*(1804), p. 219).

<sup>336</sup> “After about 1810 there are signs that the older and more primitive use of the pedal, to provide a general cloud of sound with some blurring of harmonies, was beginning to be resisted” (TEMPERLEY, Nicholas, *The London* ... (1985), vol. 1, p. xxiv).

<sup>337</sup> En: CLEMENTI, *Introducción al arte de tocar el Piano Forte*, Londres: Clementi, Banger & Collard, 1811, p. 33.

Ayre Español, arreglado como Rondo, por Steibelt. 33

LECCION XXIV

En este caso, la música resultante de accionar el pedal derecho estaría alejada de las características que se atribuyen actualmente a la sonoridad clásica, con pasajes limpiamente diferenciados, cambios armónicos claros y melodías bien articuladas, sujetas a las indicaciones de fraseo. Si el intérprete mantiene accionado el pedal a lo largo de los compases indicados en el ejemplo anterior, la mezcla sonora sería inevitable e incluso podría resultar en cierto momento desagradable para nuestros oídos modernos. Pero Rowland sostiene que Steibelt recurre al uso del pedal en algunos movimientos con forma de rondó para darle al tema principal un carácter diferente y también reconoce que muy probablemente los intérpretes de la época manejaran el pedal con criterio propio en los pasajes extensos siguiendo la premisa de que en esta época no solían marcar las indicaciones en la partitura, pero que aún así lo usaban<sup>338</sup>. Recordamos la observación que habíamos aportado de que los compositores añadían a sus partituras sobre todo indicaciones técnicas generales, no dependientes de los modelos de pianos y ésta puede ser una explicación de por qué los autores no anotaban los pedales, pues no tenían la seguridad del modelo de piano en el que iba a ser interpretada la pieza. En el ejemplo anterior, en el que las indicaciones coinciden con

<sup>338</sup> Para realizar esta afirmación se sirve de un escrito que Steibelt incorpora a su op. 29: “Servez-vous de la pédale qui lève les étouffoirs mais lorsque vous entendrez que l’harmonie se confond trop relâchez la pédale pendant la valeur d’une croche et reprenez-la aussitôt” (ROWLAND, David, “Early Pianoforte Pedalling ...” (1985), pp. 6 y 9).

los fragmentos musicales correspondientes al tema, cualquiera de los usos del pedal a los que nos hemos referido más arriba podría ser válido, bien para diferenciar el tema o bien para que el intérprete lo fuera levantando según su criterio.

La obra didáctica de Clementi no se prodiga ni en las explicaciones teóricas sobre el uso del pedal, ni en anotaciones de los mismos en el repertorio que incluye en su método. Sin embargo, durante esa época el músico italiano ya los utilizaba en la mayoría de sus obras (ver por ej. *Sonatinas* op. 36). Ello viene a constatar la hipótesis de Rowland de que en un principio los autores no solían marcar las indicaciones en la partitura pero aún así lo usaban.

Entendemos que en el ejemplo que añadimos a continuación el intérprete debe igualmente actuar con cierta autonomía al accionar y soltar los pedales, ya que al comienzo se puede apreciar una primera indicación del pedal *Fuerte* que dura un compás, pero la segunda vez que aparece la misma indicación no está determinado el momento en el que se debe soltar, por lo que será el intérprete el que decida cuándo levantarlo. Muy probablemente lo hará al comienzo del *Dúo de Bianca e Gernando*, en el que aparece anotado el pedal *Céleste*. De la misma manera se puede observar, que la segunda vez que aparece la frase inicial del dúo, si bien se omite el signo equivalente al pedal *Céleste*, se da por sobreentendido que el intérprete accionará este mismo pedal y ningún otro.

Ej. 25. Basili, Basilio, *Recuerdos de la Tosi*<sup>339</sup>

---

<sup>339</sup> BASILI, Basilio, *Recuerdos de la Tosi*, Madrid: Calcografía de L., almacén de Hermoso [BNE, M/522-42].





Otros métodos, como el de Cramer, recomiendan el uso exclusivo del pedal *Fuerte* para pasajes sin cambios de armonías<sup>340</sup>, formulación próxima a las recomendaciones de Adam. Hummel recoge en su método (1827) la práctica más avanzada del uso del pedal derecho, refiriéndose a la conveniencia de tenerlo a menudo levantado para conseguir claridad en la interpretación y de no usarlo a menos que el intérprete lo considere indicado<sup>341</sup> y continúa diciendo que el resultado sonoro de levantar los apagadores mediante el pedal no debe afectar a la claridad de la música, como ocurría a principios de siglo, sino a un efecto envolvente de armonías iguales o emparentadas, siempre y cuando se tenga en cuenta el no perder esa claridad sonora a la que hace referencia el autor.

#### LOS PEDALES PARA SUAVIZAR EL SONIDO

Los pedales para suavizar el sonido eran más numerosos en los pianos de principios del siglo XIX que los destinados a incrementarlo. Los procedimientos que se empleaban para ello eran, como ya hemos visto en el apartado anterior, variados. Los

<sup>340</sup> CRAMER, Johann B., *Etude pour le piano forte, en quarante deux exercices dans les différents tons*, Paris: Erard [ca.1804], p. 43.

<sup>341</sup> HUMMEL, Johann Nepomuka, *A complete theoretical...* (1827), vol. 3, p. 62.



pedales más frecuentes que se destinaban a esta finalidad eran el denominado *Celeste*, *Pianozug*, *Moderator* o *Piano*; el denominado *Una Corda*, *Shifting* o *Verschiebungspedal*; y el *Jeu de Luth* o *Jeu de Harpe*. Las designaciones de estos dispositivos y las anotaciones sobre las partituras eran igualmente variadas. Solían usarse en pasajes de *piano* o *pianissimo*, aunque es frecuente encontrar indicaciones de los autores para que se utilicen junto con el pedal destinado a levantar los apagadores. Adam explica que el pedal *Céleste* se debe emplear para obtener sonidos suaves y recomienda su uso asociado al *Grande Pédale* en pasajes con cambios armónicos, ya que, según informa, el uso conjunto evita la confusión de las distintas armonías pudiendo así obtener un resultado similar al producido por la armónica, pero con una densidad sonora mayor en los graves<sup>342</sup>. Steibelt también indica, que no ha de utilizarse este pedal *Céleste* separado del pedal *Fuerte*<sup>343</sup>.

Los distintos autores coinciden en que el pedal *Una Corda*, además de suavizar el sonido proporcionaba efectos de ecos con timbres diferentes y al usarlo con el *Grande Pédale* proporcionaba al intérprete resonancias más interesantes<sup>344</sup>. Adam afirma que en el piano de cola este pedal debe usarse para realizar los pasajes con *pianos*, *crescendos* y *diminuendos*.

Sobre el pedal denominado *Jeu de Luth* o *Jeu de Harpe* Adam advierte que produce sonidos secos, pero a la vez nítidos y brillantes, por lo que solamente debe utilizarse en pasajes rápidos, en los arpeggios en *staccato*, en las escalas cromáticas de movimiento rápido y en los pasajes en los que las notas hayan de ser ejecutadas con claridad. También indica que se puede usar para acompañar a la voz<sup>345</sup>. Al igual que en los casos anteriores, era frecuente usar este pedal en combinación con el que levanta los apagadores. Adam aconseja su utilización en el caso de que la mano derecha tenga que tocar arpeggios con notas en *staccato* y la izquierda notas largas tenidas, en cuyo caso se podría accionar este pedal conjuntamente con el que levanta

---

<sup>342</sup> “La pédale nommée *Jeu Céleste* ne s’emploie *seule* que pour exprimer le *piano* le son étant alors beaucoup plus faible que dans le jeu ordinaire du Piano sans pédale”. “Cette pédale n’est réellement *Céleste* que quand on l’ajoute à la deuxième [*Grande Pédale*]. Il ne faut s’en servir que pour jouer *doux* et à chaque changement de modulation pour éviter la confusion de sons; c’est de cette manière qu’on parvient à imiter parfaitement l’harmonica, et à multiplier même les effets par une plus grande étendue de sons graves que l’harmonica n’a point” (ADAM, Louis, *Méthode...* (1804), p. 220).

<sup>343</sup> STEIBELT, Daniel, *Pianoforte Schule*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1809, p. 64.

<sup>344</sup> ROSENBLUM, Sandra, *Performance...* (1988), pp. 141- 142.

<sup>345</sup> ADAM, Louis, *Méthode...* (1804), p. 220.

los apagadores de las notas graves, para proporcionar mayor vibración a las notas del bajo y evitar de esta manera una sonoridad seca.

### 3.3. La digitación pianística y su práctica interpretativa

La digitación adquirió gran importancia con el uso del nuevo instrumento. Fue preciso insistir en la ortografía<sup>346</sup> ejecutiva para poder resolver ciertas dificultades técnicas o sonoras, que facilitarían una interpretación correcta.

Las obras didácticas publicadas en torno a 1780, como las de Felix-Louis Despréaux, *Cours d'éducation de clavecin ou pianoforte, contenant les principes du doigté de Clavecin*<sup>347</sup>; Jean-François Tapray, *Premiers Éléments du Clavecin ou du Piano avec des observations préliminaires pour apprendre à se placer et poser les mains sur le Clavier*<sup>348</sup> o la de Joseph Nonot, *Leçons méthodiques de Clavecin et de Forte-Piano [...] où se trouvent les exercices préliminaires propres à délier les doigts et à donner à la main une position aisée et agréable*<sup>349</sup>, entre otras, son obras que todavía están destinadas al clave o al piano indistintamente. Aunque dedican una atención detallada a la digitación y a la soltura de los dedos, no incorporan todavía grandes innovaciones al respecto, sino que se acogen a las reglas enunciadas por Carl Philipp Emanuel Bach<sup>350</sup>, que estaban en uso durante las décadas anteriores. Estos métodos pertenecen a una etapa en torno al cambio de siglo, en la que se sucedieron escritos sobre la elección y colocación de los dedos al teclado sin hacer distinciones entre los instrumentos.

---

<sup>346</sup> Nos hemos tomado la libertad de aplicar este término a la realización de una línea sonora legible, por considerarlo muy gráfico.

<sup>347</sup> DESPRÉAUX, Felix-Louis, *Cours d'éducation de clavecin ou pianoforte. Seconde Partie, contenant les principes du doigté de Clavecin suivis de 50 Leçons composées de Musettes, Menuets, Contredanses, Allemandes, Tambourins, Airs de Ballets et Ouvertures d'Opéras, le tout arrangé d'une difficulté graduelle*, París: l'Auteur, 1783.

<sup>348</sup> TAPRAY, Jean-François, *Premiers Éléments du Clavecin ou du Piano avec des observations préliminaires, pour apprendre à se placer et poser les mains sur le Clavier. Des leçons pour former les doigts à différens exercices. Des études mesurées pour accoutumer à la lecture des deux parties ensemble. Suivie de douze pièces d'une difficulté graduelle*, París: Chez Bonjour, Md. De Musique, 1789 (gravé par Mlle. Rickert).

<sup>349</sup> NONOT, Joseph, *Leçons méthodiques de Clavecin et de Forte-Piano contenant une suite d'Exercices dans les quels les difficultés de l'Exécution sont présentées graduellement et Classées de manière à rendre l'étude courte et facile. Première Partie, où se trouvent les exercices préliminaires propres à délier les doigts et à donner à la main une position aisée et agréable*, París: Chez Boyer et Naderman, 1797 (gravé par Richomme).

<sup>350</sup> BACH, Carl Philipp Emanuel, *Versuch...* (1957). Estas normas están recogidas en el libro de Luca CHIANTORE: *Historia de la técnica pianística*, Madrid: Alianza, 2001, pp. 67-73.

En los años posteriores (1796-1798), algunos autores que dirigen sus métodos en exclusiva al piano como Viguerie, Pleyel y Adam, destacan la importancia del *dedeo* [digitación] (en francés *doigté* y en inglés *fingering*), que debía ser diferente al que se venía utilizando en el clave. Al ser conscientes de que el piano estaba sujeto a otras necesidades diferentes al clave, dedican especial atención en sus métodos a la digitación pianística. Sus recomendaciones parten de la propia experimentación con el instrumento y de las piezas compuestas para el piano por los grandes maestros<sup>351</sup>, que según Adam eran los músicos afamados en torno a 1800: Clementi, Mozart, Dussek o Haydn. De ellos recoge Adam en su método diferentes pasajes digitados para que el discípulo pueda estudiarlos y compararlos debidamente<sup>352</sup>.

Adam y Lachnith comentan que, si bien en un principio se creía imposible sentar unos criterios invariables para la digitación del instrumento, finalmente, gracias a la experiencia de los mejores maestros se habían podido establecer esos criterios sin los cuales hubiera resultado imposible enseñar e interpretar el piano correctamente<sup>353</sup>.

Algo muy parecido es lo que expone Pleyel en su método, en el que además explica que para la consecución de una buena digitación es indispensable no realizar cruces de dedos de una manera poco natural que ocasionen el desplazamiento de la posición de la mano<sup>354</sup>, como en la siguiente sucesión: 1-2-3-2-3-4-2-3, que era la que se venía utilizando hasta entonces en el clave<sup>355</sup>. Pleyel se refiere a que el intérprete debe evitar el uso de lo que entonces se denominaba encabalgamiento, del francés *chevauchement* o cruzamiento constante de dedos, que era posible en el clave porque las teclas eran más estrechas, ofrecían menor resistencia y la distancia entre el borde de las teclas blancas y negras era mucho más corta que en el piano, pero que en este último era poco práctico. Sin embargo, el uso del pulgar en el piano no resultaba un

---

<sup>351</sup> “Nous conseillons [...] de ne jouer que des morceaux composés par de grands maîtres dont les talents d’exécution sur le Piano soient bien connus, parce que leurs ouvrages sont écrits de manière à prescrire pour ainsi dire l’application des règles d’un bon doigter” (ADAM, Jean Louis, *Méthode...* (1804), p. 66).

<sup>352</sup> *Choix de Morceaux dans les différens caractères et mouvemens* (ADAM, Jean Louis, *Méthode de piano-forte* ... (1804), p. 163)

<sup>353</sup> ADAM, Louis et LACHNITH, Ludwig-Wensel en su obra didáctica *Méthode...* (1798), p. 34.

<sup>354</sup> PLEYEL, Ignaz; *Méthode pour le pianoforte par Pleyel et Dussek. Cette méthode contient essentiellement les principes du doigté du forte-piano. On y trouvera aussi une nouvelle manière d’accorder cet instrument*, París: Chez Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs N°728, 1797 (gravé par Michot), p. 24.

<sup>355</sup> Victoria Alemany atribuye la primera incorporación del paso del pulgar en la digitación de las escalas a Carl Philipp Emmanuel BACH, en su obra *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen* (ALEMANY FERRER, Victoria, *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916*, Valencia: Colección editorial de la UPV PerformArtis, 2010, p. 242).

inconveniente y se podía utilizar para realizar las distintas sucesiones. Esta misma problemática es abordada por Adam, quien recomienda ejercicios específicos de escalas, para contribuir con su práctica a cambiar los principios de digitación válidos hasta entonces<sup>356</sup>; y Viguerie plantea las mismas recomendaciones de usar los cinco dedos en su obra didáctica *L'Art de toucher le Piano-Forte*<sup>357</sup>.

Todo parece indicar que una de las primeras modificaciones significativas en cuanto a la digitación pianística hacia 1797 fue la percepción que se tenía de la mano y de los dedos en sí. Como novedad, los autores otorgaron a todos los dedos la capacidad de poder intervenir en la práctica pianística. Con ello, se puede afirmar que se asienta uno de los nuevos criterios de la digitación en el piano, que es el referido al uso de los cinco dedos de cada mano.

Junto con esta novedad cambió también la colocación de los dedos en el teclado. Pasaron de estar planos en el clave a irse arqueando hasta conseguir un ataque perpendicular bien articulado en el piano, basado en la fuerza de todos los dedos, como describe Pleyel en su método<sup>358</sup>. Las manos debían permanecer quietas y se debía tratar de evitar el movimiento de la parte del brazo que va desde el codo al hombro, ya que solo se debían mover los dedos para pulsar las teclas y ocasionalmente el antebrazo. Si la mano izquierda había sido descuidada hasta entonces, se recomendó su ejercicio para intentar equiparar su destreza a la de la mano derecha<sup>359</sup>.

La siguiente preocupación de los autores fue enunciar los postulados que debían regir la utilización de los cinco dedos, problemática que fue abordada en los siguientes apartados dedicados a la digitación en mayor o menor medida por todos los autores. Para el estudio de estos nuevos criterios, hemos considerado conveniente acudir a la

---

<sup>356</sup> “Exercices de Gammes où il est nécessaire de s’écarter des principes établis pour le doigté des Gammes” (ADAM, Jean Louis, *Méthode...* (1804), Índice).

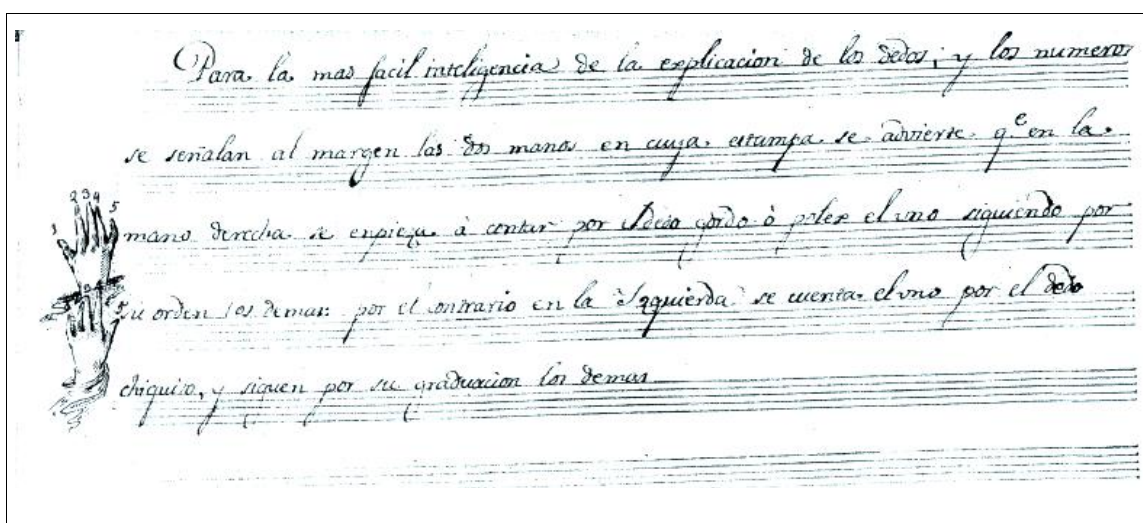
<sup>357</sup> VIGUERIE, Bernard, *L'Art de toucher le Piano-Forte. 1<sup>re</sup> Suite dans laquelle il est traité de la Position du Corps et des Doigts, de la connaissance du Clavier, du Doigter en général, des Trilles ou Cadences et des ports de Voix; elle contient aussi 12 exercices propres à délier les Doigts, et 22 leçons d’une difficulté graduelle en tête desquelles se trouve l’explication des préceptes ou instructions qu’elles renferment; elle est terminée par un Supplément de 24 petits Airs connus qui pourront être joués à mesure qu’on parcourra la 1<sup>re</sup>, et la 2<sup>ème</sup> Suite de cet ouvrage*, París: l’Auteur [ca.1796].

<sup>358</sup> “Quand un doigt est placé sur une touche, les quatre autres doivent correspondre aux quatre touches voisines et en toucher la superficie sans pourtant les enfoncer: pour les faire résonner, il faut que le doigt s’élève sans s’allonger, un peu au dessus du niveau du Clavier et qu’il frappe la touche en tombant perpendiculairement” (PLEYEL, Ignaz, *Méthode pour le pianoforte par Pleyel et Dussek. Cette méthode contient essentiellement les principes du doigté du forte-piano. On y trouvera aussi une nouvelle manière d’accorder cet instrument*, París: Chez Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs n° 728, 1797 (gravé par Michot), p. 20).

<sup>359</sup> ADAM, Jean Louis, *Méthode ...* (1804) pp. 34 y 66.

primera obra didáctica pianística dedicada exclusivamente a recoger la “nueva digitación para el piano”, que es el ya citado *Méthode ou Principe général du doigté pour le Forte Piano* de Adam y Lachnith. Consideramos esta obra el punto de partida de la digitación moderna, por ser la primera que está destinada a su estudio en profundidad. Como ya se ha dicho, se dirige a la enseñanza del instrumento en el Conservatorio de París y la mayor parte de sus contenidos están también recogidos en el método para piano que Adam destinó a la misma institución en 1804<sup>360</sup>. En éste trata el tema de la digitación a lo largo 140 páginas, de las 240 que tiene en total. En ambas obras los apartados se estructuran de manera similar. El orden que sigue el método para piano es el siguiente: “Reglas para la colocación de las manos al teclado (p. 7); la digitación de las escalas (p. 9); principios generales de digitación (p. 34); y pasajes de diferentes autores para la digitación (p. 128)”. El resto del método se refiere a “la manera de ligar el sonido (p.149); a los adornos (p. 157); al *tempo* y expresión (p. 160); al uso de los pedales (p. 218); al arte de acompañar (p. 227) y al estilo (p. 233)”.

Una de las primeras observaciones de Adam es la numeración que se debe dar a los dedos: del uno al cinco, desde el pulgar al meñique. Criterio que no estaba todavía unificado: Lamprucker incorpora en su método una estampa dibujada de la mano, numerando los dedos de la mano derecha del uno al cinco, empezando por el pulgar hasta el meñique y en la mano izquierda al revés (Fig.16), desde el meñique con el uno hasta el pulgar con el cinco y advierte que todos los números que se hallen en el cuaderno son para señalar los dedos y no el Bajo Continuo.



<sup>360</sup> ADAM, Jean Louis, *Méthode...* (1804).

Fig. 16. Matías Lampruker, *Rudimentos para forte piano*

Clementi sigue la numeración inglesa, según la cual, al pulgar le atribuye una cruz y a partir del índice el número uno hasta llegar al número cuatro para el meñique. Digitación que se asemeja a la de los instrumentos de cuerda frotada<sup>361</sup> :

Ej. 26. Clementi (1811), p. 15

La + indica el pulgar, y 1, 2, 3, 4 denotan los dedos siguientes.

Mano derecha

Mano izquierda

N.B. Es menester tocar cada nota igualmente, respecto al tiempo; y con fuerza igual.

Adam enuncia otras normas referidas al uso de los denominados “dedos cortos”: el pulgar y el meñique, que si bien antes se evitaban y no se usaban, ahora se han de digitar junto a los demás. Como ya hemos indicado, recomienda el uso del pulgar por considerarlo un dedo hábil y con facilidad para plegarse por debajo de los otros. Sirve de bisagra en los desplazamientos ascendentes o descendentes de la mano, como por ejemplo en las escalas. Adam sustituye la digitación antigua de las mismas, que era: 1-2-3-2-3-4-2-3 por una nueva, adaptada al piano: 1-2-3-1-2-3-4-1-2-3, que es la misma que ya encontramos con anterioridad en Viguerie y Pleyel. Estos tres autores plantean la utilización del pulgar en la ejecución de las escalas de la misma manera: en las ascendentes, pasando el pulgar por debajo de los otros dedos, y en las descendentes pasándolo por encima, evitando siempre la colocación del pulgar y el meñique sobre las teclas negras. También recomiendan evitar la utilización del mismo dedo para accionar teclas consecutivas en la ejecución de escalas, que pudieran impedir un buen *legato*; y advierten que no se debe utilizar el pulgar después del meñique en sucesiones ascendentes, ni este último después del pulgar en las descendentes.

Es evidente que estos primeros autores sacaron ventajas de la ductilidad y pequeña talla del pulgar, cualidades que en el clave suponían un impedimento, pero que con el

<sup>361</sup> CLEMENTI, Muzio, *Introducción...* (1811), p. 15.

cambio de la escritura musical se hicieron necesarias. Tanto en las progresiones melódicas a gran velocidad, en los bajos alberti o en las melodías derivadas de las arias operísticas con pasajes de extensiones superiores a la quinta, su uso resultaba imprescindible. Adam otorga a este dedo incluso un papel protagonista, considerándolo el regulador de todas las combinaciones de digitación posibles<sup>362</sup>.

Los criterios generales enunciados por Adam<sup>363</sup> por lo tanto, están organizados en función de los requerimientos técnicos del instrumento como la ejecución de terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas y octavas; trinos, notas de adorno, enlaces de los acordes, notas dobles y cruce de manos; pero también contempla un apartado dedicado a “las manos pequeñas”: “Cinquante Leçons progressives doigtées pour les petites mains”<sup>364</sup>, correspondiente a las condiciones físicas especiales del discípulo infantil o de la mujer.

Sin embargo, Adam no se detiene en consideraciones interpretativas como las que exponen Clementi<sup>365</sup> u otros autores, según las cuales no siempre con el dedo más cómodo se obtendrían los resultados más musicales. El enfoque que Adam otorga a sus propuestas está dirigido a la consecución de soltura técnica con el menor esfuerzo de los dedos<sup>366</sup>. Y sin embargo, él mismo reconoce ser consciente de que con ello no se solucionan todos los problemas interpretativos y así lo menciona en un momento de su exposición<sup>367</sup>, dejando este interrogante abierto a futuros planteamientos pedagógicos.

---

<sup>362</sup> “L’usage du pouce est donc le seul régulateur pour les doigtés possible: il oblige à maintenir les autres doigts dans une position gracieuse et toujours légèrement recourbés afin qu’il puisse passer dessous librement” (ADAM, Louis, *Méthode...* (1804), p. 9).

<sup>363</sup> ADAM, Louis, *Méthode...* (1804), pp. 34-128.

<sup>364</sup> ADAM, Louis, *Méthode...* (1804), p. 86.

<sup>365</sup> El factor más importante a tener en cuenta según Clementi y al que se someterá el manejo de los dedos es el “efecto” en la interpretación: “La gran basa [*sic*] de el arte de la postura de mano y de el manejo de los dedos, es de producir el mejor efecto por los medios más fáciles. El Efecto siendo de la mas grande importancia, es el primer objeto; el Medio de efectuarlo, es el segundo; y este manejo de los dedos es escogido el qual produce el mejor efecto, aunque no sea el mas fácil á el tocador. Mas la combinación de las notas siendo casi infinita, el manejo de los dedos será enseñado mejor por los exemplos” (CLEMENTI, Muzio, *Introducción...* (1811), p. 14).

<sup>366</sup> “On choisira de préférence le doigté le plus naturel celui enfin, où il y aura le moins à passer les doigts et qui tombe le plus facilement sous la main” (ADAM, *Méthode...* (1804) p. 66).

<sup>367</sup> “On est obligé quelquefois d’employer un doigté différent pour rendre un même passage, selon l’expression, les nuances et le mouvement qu’on doit lui donner, le même trait exécuté Presto exigera quelquefois un autre doigté dans un mouvement lent. Dans un mouvement vif les doigts doivent toujours être préparés d’avance pour les traits qui suivent, et on choisira de préférence le doigté le plus naturel celui enfin où il y aura le moins à passer les doigts et qui tombe le plus facilement sous la main. Le mouvement lent laissant plus de tems pour conduire les doigts, il faut plus de régularité et de combinaison dans le doigté pour soutenir la vibration des sons qu’on est obligé de faire entendre, pour faire sentir l’expression du chant” (ADAM, Jean Louis, *Méthode...* (1804), p. 66).

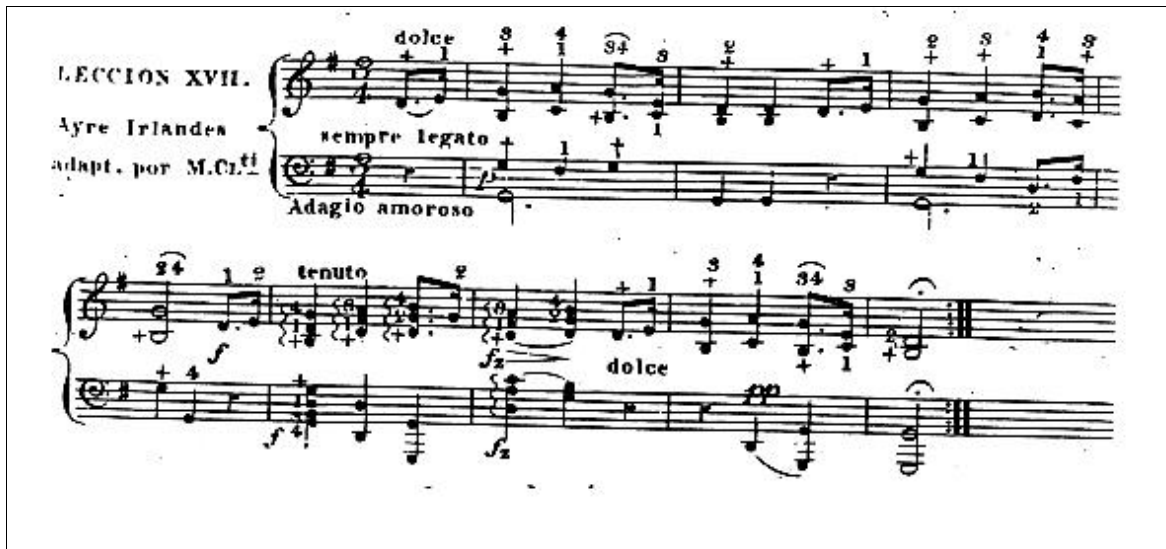
Como ya hemos anticipado, Adam propone en el último apartado de los dedicados a la digitación en su método una interesante propuesta comparativa sobre los recursos usados por diferentes autores en pasajes del repertorio clásico para resolver cuestiones de digitación. Estas apreciaciones no pueden ir dirigidas al discípulo principiante, pues éste no estaría capacitado para valorarlas, sino más bien al profesor del instrumento, quien tendría que adecuar las observaciones obtenidas de la comparación de las piezas a los avances del alumno. En este sentido, esta obra pedagógica está concebida, como su título propone, para ser impartida en el contexto de un centro docente y no estaría indicada para uso autodidacta.

Si bien hemos considerado a Adam el pionero en la digitación pianística porque expone de manera extensa y precisa los nuevos criterios que rigen en ese momento, en lo que a su puesta en práctica se refiere el más riguroso y minucioso es Clementi, quien de manera insistente aplica las digitaciones por él seleccionadas a todos los pasajes de su obra pedagógica y a todas las piezas de repertorio incluidas en ella. Da el problema de la correcta digitación resuelto al intérprete. Se detiene principalmente en propuestas prácticas carentes de enunciados, como por ejemplo la continua sustitución muda de dedos, o la utilización de dedos consecutivos en los agudos para conseguir pasajes *cantábiles* extraordinariamente ligados.

Aportamos como ejemplo el siguiente *Ayre Irlandés* adaptado por Clementi para su método, en el cual propone aplicar continuos cambios mudos de dedos sin explicaciones teóricas previas:

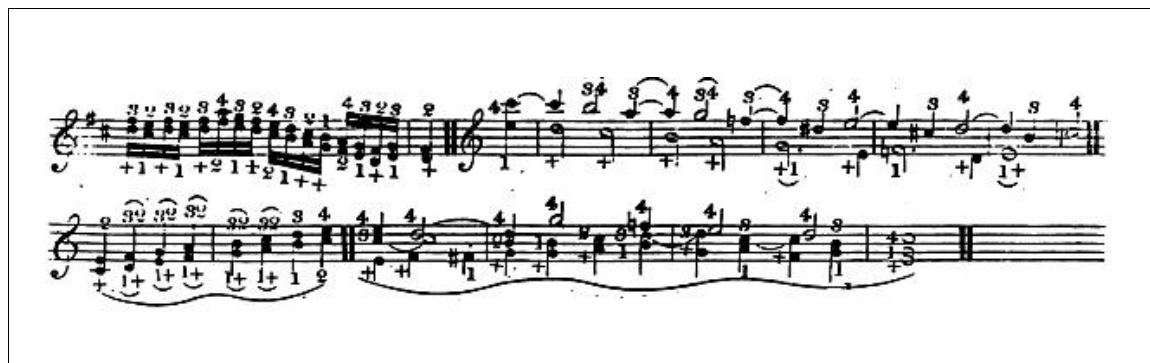
Ej. 27. *Ayre Irlandés*, adaptado por Clementi (1811), p. 28





Clementi relaciona distintos tipos de articulación con digitaciones diferentes: en el *legato* muestra preferencia por las sustituciones mudas de dedos, que en otro tipo de articulaciones como el *staccato* no son necesarias. De nuevo podemos observar en el siguiente ejemplo, cómo la línea melódica aguda está sujeta a cambios de dedos continuos, para facilitar su desarrollo *cantábile*.

Ej. 28. Clementi (1811), p. 19



Esta nueva manera de digitar los *legatos* introducida por el músico italiano varía respecto a las empleadas por otros autores. En el análisis de las obras instrumentales de Clementi, Anselm Gerhard propone una relación directa entre su estilo de composición y los rasgos musicales clásicos; incluso va más allá considerándole el creador del estilo musical clásico londinense: el “Londoner klassischer Still”, que según Gerhard está inexorablemente ligado al clasicismo vienés de Haydn, Mozart y

Beethoven<sup>368</sup>. Hay que reconocer, que estas novedosas incursiones de Clementi en el terreno de la digitación calaron en las prácticas interpretativas sirviendo de timón a la nueva técnica.

A través de estos primeros métodos que hemos analizado, correspondientes al período 1796-1811, se constata el asentamiento de unos criterios generalizados de digitación encaminados al uso de los cinco dedos de ambas manos, al ataque perpendicular bien articulado y basado en la fuerza digital frente a la colocación de los dedos planos en el clave, a la supresión del cruzamiento de los dedos largos, al uso del pulgar como eje para los demás, a la elección de dedos consecutivos para los pasajes melódicos, así como a evitar el uso del mismo dedo en notas iguales, el uso de las sustituciones de dedos para los *legatos* y en un principio la exclusión del movimiento de los brazos. Se perseguía agilidad digital para obtener sonoridades claras y expresivas, fieles a las indicaciones de los autores.

En las publicaciones pedagógicas analizadas en este trabajo correspondientes a la segunda y tercera décadas del siglo XIX hay un cambio en las apreciaciones referentes a la digitación, que en parte son debidas a la constante evolución del instrumento y al desarrollo de la técnica interpretativa. El tipo generalizado de piano para el que componen Hummel<sup>369</sup>, Masarnau o Sobejano tiene una extensión de teclado de seis octavas, una cordatura de al menos dos cuerdas por nota y un armazón más resistente, que puede producir sonidos más potentes, por lo que necesita una mayor implicación del brazo. Masarnau expone que la digitación ha ido cambiando para adecuarse al “estilo moderno y perfeccionado” de tocar el piano: “Lo mucho que se ha extendido la ejecución en el Piano-Forte y por consiguiente los deseos de facilitarla, y la invención de pasos nuevos y de nuevas combinaciones de notas, han dado origen a una aplicación de dedos mas variada y han hecho preciso un sistema de dedear mas adecuado al estilo moderno y perfeccionado de tocar el instrumento. Tal es el que procuraremos explicar aquí y desarrollar con toda la claridad posible; pues sin un método correcto de dedear, nadie puede llegar a ser un buen pianista”<sup>370</sup>. Se refiere a

---

<sup>368</sup> “Dass Clementi [...] eine Übertragung klassizistischer Ideen gelang, aufgrund derer man mit weit grösserer Berechtigung von einem “Londoner klassischen Stil” als [...] von einem “Wiener klassischen Stil” sprechen könnte” (GERHARD, Anselm, *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der absoluten Musik und Muzio Clementis Klavierwerke*, Stuttgart: J.B.Metzler, 2002, p. 10).

<sup>369</sup> HUMMEL, Johann Nepomuka, *A complete theoretical...*, vol. 3, (1827).

<sup>370</sup> MASARNAU, Santiago, *Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el Piano-Forte empezando desde los principios elementales más sencillos e incluyendo todo lo necesario para llegar a adquirir la posesión más completa del instrumento, y traducido libremente al español* [de Hummel]

la evolución en la técnica pianística, que ha implicado un cambio en la digitación, ya que ciertos elementos técnicos fueron desarrollándose con la aparición del repertorio romántico a la vez que se perfeccionó la mecánica del instrumento. Masarnau dedica toda la segunda parte de su método, 309 páginas, al estudio de la digitación. En la introducción a la misma explica la gran importancia de usar los dedos adecuados, dando prioridad a la comodidad y a la elegancia:

Se entiende por buen dedeo la buena elección en el empleo de los dedos de ambas manos. Ésta se funda en la comodidad y en la elegancia, cualidades de que dependen en gran manera la exactitud y seguridad de la ejecución. La comodidad exige que se elijan aquellos dedos que puedan tocar todas las notas de un paso dado del modo más fácil é inteligible. La elegancia depende de la comodidad y se opone á todo gesto ó contorsión desagradable. Muchas veces parece un paso difícil, porque el tocador emplea un modo de dedear falso ó impropio, ó porque hace movimientos violentos con el cuerpo que no permiten á los dedos ejecutar con facilidad.

Y añade que el dedo que debe funcionar con mayor agilidad es el pulgar: “El pulgar es el dedo mas importante: es como si dijéramos el eje ó punto de apoyo alrededor del cual han de girar los demás dedos (esté la mano recogida o extendida), y pasar con toda la facilidad y prontitud posible, sin que el oído tenga lugar de percibir la menor interrupción en los sonidos”, concepción avanzada respecto a los criterios expuestos por Adam, quien atribuye al pulgar cierto protagonismo, pero no la absoluta primacía. Masarnau reconoce en el control del pulgar un elemento imprescindible para el dominio técnico y en este sentido se aproxima a la pedagogía moderna<sup>371</sup>.

El *Adam español* de Sobejano también replantea preceptos dictados por Adam veintidós años antes, como la inmovilidad de la mano y del antebrazo, inmovilidad que en Sobejano queda delimitada a “la parte superior del brazo” excluyendo el antebrazo, como anota en su exposición introductoria, en la que además dedica particular atención al dedo meñique:

1º Siendo la coyuntura del codo el eje del antebrazo, deberá este siempre girar sobre aquel, teniendo un singular cuidado en no mover la parte superior del brazo a fin de evitar los movimientos menos necesarios que hacen perder la posición de las manos.

2º El eje de la mano sobre el cual deben girar los dedos, es el pulgar, el que se encorvará un poquito hacia el cóncavo de la mano por su primera coyuntura, los dedos restantes se encorvarán también un poco por sus primeras coyunturas y ligeramente por las segundas, de modo que la mano forme una figura perfectamente redonda e inclinada hacia su eje.

---

por Dn. Santiago de Masarnau, 3 vol., [Madrid:] Bartolomé Wirmbs, almacén de Hermoso frente a las Gradas de San Felipe el Real. [ca. 1834], Introducción.

<sup>371</sup> Victoria Alemany realiza una descripción detallada de lo que supone la técnica del paso del pulgar en tratados de finales del siglo XIX en Valencia (ALEMANY FERRER, Victoria, *Metodología...* (2010), pp. 243-254).

3º El dedo que haga de herir la tecla, se elevará un poco sobre el nivel del teclado sin alargarle, haciendo sonar cayendo perpendicularmente solo con su fuerza particular sin el auxilio del movimiento de los dedos ni de la muñeca.

4º Se ha de poner particular atención en hacer que el dedo pequeño tome o adquiera en ambas manos un movimiento rápido para que no se inclinen hacia la parte más débil, defecto muy común que imposibilita a los principiantes y que se enmienda con mucha dificultad<sup>372</sup>.

Y continúa: “Recomiendo muy particularmente a mis queridos aficionados, se detengan el tiempo suficiente en los principios [de digitación], a fin de ejecutarlos con exactitud, para poder adquirir el movimiento particular de los dedos, que es en mi concepto el objeto primario que los principiantes deben procurar vencer”. Es decir, Sobejano hace hincapié en la agilidad e independencia de los dedos, sugiere el control del pulgar y del meñique. La inmovilidad de la mano y del antebrazo se va flexibilizando y en ningún momento deshecha la ayuda del antebrazo en la interpretación.

Estos aspectos se plantean en el método de Sobejano conforme se va avanzando en el aprendizaje pianístico y sin duda son aspectos que también están relacionados con la progresiva complicación del repertorio romántico, al que ya pertenecen los 24 *Preludios de ejecución brillante para forte-piano* con los que culmina el método.

### **3.4. Los nuevos usos de la ornamentación**

Rosenblum reconoce en el nuevo lenguaje pianístico una tendencia generalizada hacia la desaparición de los motivos musicales que durante el barroco constituyeron los ornamentos al ser integrados en la melodía<sup>373</sup>, dato que se confirma al comparar la numerosa lista de figuras de adorno incluidas en alguno de los tratados barrocos, como el de Carl Philipp Emanuel Bach *Versuch über die wahre art das klavier zu spielen*<sup>374</sup> con las reducidas indicaciones aportadas en los métodos para piano del primer tercio del siglo XIX.

Al igual que en otros apartados de las obras didácticas, las normas se centran en una limitada serie de ornamentos en los que reinciden los distintos autores, utilizando a veces nomenclaturas distintas o diferentes usos interpretativos. Prácticamente todos los autores dedican un apartado a tratar esta parte de la técnica pianística:

---

<sup>372</sup> SOBEJANO Y AYALA, José, *El Adam español...* (1826), p. 2.

<sup>373</sup> ROSENBLUM, Sandra, *Performance...* (1988), p. 216.

<sup>374</sup> BACH, Carl Philipp Emanuel, *Versuch über die wahre art das klavier zu spielen* (Berlín: vol. 1, 1753, vol. 2, 1762), Faksimilie-Nachdruck der 1. Auflage Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1957, pp. 10-15.

LAMPRUKER: Apoiaturas [sic].

VIGUERIE: Article 4<sup>me</sup>. Des agrémens usités sur le forte-piano, des Trilles ou Cadences et des ports de Voix.

PLEYEL: Leçon 9<sup>me</sup>. Des Agrémens de l'expression. Du Gout. Du Tremblement ou de la Cadence. Du Trill ou Cadence Brisée. De la Cadenza ou du point d'Orgue.

ADAM: Article VIII. Du Trille, des notes de goût ou d'agrément.

CLEMENTI: Appoggiaturas Y otras hermosuras en notas pequeñas explicadas. Mordentes y trinos.

HUMMEL: 3.vol. First Section: 1. On Graces and on the characters used to denote these species of minor embellishments. 2. On the Shake and its conclusion. 3. On imperfect shakes, or notes merely shaken. 4. On the Mordente, or transient shake. 5. On the Turn. 6. On Appoggiaturas, after-notes, and other embellishments. 7. Practical Examples.

La atención de los métodos se centra principalmente en los siguientes adornos: el trino, el mordente y las apoyaturas. Son los mismos que con anterioridad habían sido tratados por Antonio Soler en la *Llave de la Modulación*<sup>375</sup>.

Por las aclaraciones que hacen los autores de los métodos de principios del siglo XIX se deduce que normalmente los adornos se hacían coincidir con la pulsación de la nota principal, sin anticiparlos y comenzando con esta misma nota principal; y que el intérprete se encargaba generalmente de añadir las alteraciones correspondientes a la tonalidad y modalidad de las notas de adorno, pues éstas no solían anotarse en la partitura. Además, como veremos a continuación, existe en los métodos una cierta ambigüedad en las nomenclaturas y criterios interpretativos, al igual que ocurría en el tratado de Soler.

### LOS TRINOS Y MORDENTES

Viguerie utiliza para referirse al trino la palabra “trille” además de los términos “tremblement” y “cadence”<sup>376</sup>; y comenta, que la costumbre de iniciar el trino por la nota superior había dejado de ser general, de manera que si el autor no especificaba

---

<sup>375</sup> SOLER, Antonio, *Llave de la Modulación*, Madrid: Joaquín Ibarra, 1762, p. 89. [BNE, M/2148].

<sup>376</sup> VIGUERIE, Bernard, *L'art de toucher...* [ca. 1796], p. 29.

nada sobre la partitura el intérprete podía decidir si lo comenzaba por la nota de arriba, por la de abajo o por la misma nota, dependiendo de su propio criterio. A ello añade que había de terminarse sobre la misma nota que lo llevaba, haciéndola preceder de la consecutiva, e ilustra la explicación con los siguientes ejemplos:

Ej. 29. Viguerie [ca.1796] p. 29

The image shows a musical score titled "Exemple." consisting of three systems of piano exercises. Each system contains two staves. The first system is labeled "effet" and includes a trill exercise. The second and third systems also contain trill exercises. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The score is numbered 18 and 155 at the bottom.

El método de Pleyel y Dussek, editado tan solo un año después que el de Viguerie, identifica la “cadence” con el signo \\\ y con la abreviatura “tr”, que colocan sobre la nota principal.

Ej. 30. Pleyel y Dussek (1797), p. 7

The image shows musical notation for Example 30 by Pleyel and Dussek. It illustrates the notation for a trill (tr) and a cadence (\\). The notation is shown in two columns: "Cadence" and "Explication". The "Cadence" column shows a note with a trill symbol (tr) above it. The "Explication" column shows the corresponding musical notation for the trill. The notation is labeled "Pleyel" and "Dussek" and "ainsi." (thus).

Como se puede apreciar en el Ej.30, la interpretación del “tr” propuesta por Pleyel y Dussek coincide con las normas recogidas por Viguerie y hacen coincidir la duración del trémolo con la nota principal sobre la que se coloca el adorno, así como con la

terminación del mismo. No es así en el caso de la “cadence” \ que concluye de forma brusca sobre la nota principal. No obstante, debemos entender que dichas notas rápidas se ejecutaban con una velocidad moderada, pues las capacidades que tenían los pianos de esta época de repetir las notas rápidamente eran limitadas, hasta la incorporación del mecanismo de doble escape patentado por Érard en 1820<sup>377</sup>. Probablemente no fuese posible una ejecución demasiado rápida de los trinos y, en cualquier caso, no tan rápida como ahora.

Clementi es el autor que más opciones diferentes de trinos presenta en su método: “trino, trino corto, trino pasajero, trino acabado, trino continuo y trino ligado a la nota precedente”:

Ej. 31. Clementi (1811), p. 11

11

N.B. La nota inferior de cada genero de mordente es PRINCIPALMENTE un semitono.

Ex: 1º

Ex: en notas dobles

Trino

Trino corto principiando con la nota misma:

Trinos pasajeros

Trinos acabados

Trino continuo

Pleyel y Dussek explican el signo del mordente, que según ellos era más frecuente durante esa época en Italia, Alemania e Inglaterra que en Francia, aunque la terminología que le atribuyen es la de “trill” o trino (Ej.32):

<sup>377</sup> Esta innovación del “doble escape” permitía realizar un segundo ataque de la misma nota desde la mitad del recorrido de la tecla hacia su posición inicial, es decir, desde una distancia menor entre el macillo y la cuerda, sin restar intensidad al sonido.



Ej. 32. Pleyel y Dussek (1797), p. 7

*Du Trill ou Cadence Brisée .*

*Le trill est un nombre de petites notes ajoutées rapidement à la note principale il y en a de différentes espèces, comme on le voit dans les exemples suivants .*

*Exécutez ainsi .*

*Explication*

*après la Note .*

*Exécutez ainsi .*

*Explication*

*après la Note .*

*N.º Bene. Dans les exemples ci-dessus, ils se trouvent quelques signes peu ou point usités dans la Musique française, mais qui sont d'un usage fréquent dans la Musique Italienne, Allemande et Anglaise.*

Adam clasifica lo que Pleyel y Dussek denominan “trill” como “redoblé o brisé” y añade que los italianos lo denominan “gruppetto” y lo marca con el signo ~, como se puede comprobar en el Ej.33:

Ej. 33. Adam (1804), p. 159

Exemples.

*Indication.*

*Exécution.*

(Extrait de la méthode de chant du Conservatoire.)

Resulta interesante la observación de Adam, quien indica que estas figuraciones derivan del método de canto del Conservatorio de París, dejando con ello constancia de la asimilación al piano de recursos utilizados en obras vocales.



Clementi recomienda en el caso de los mordentes unas veces anticiparlo a la nota principal y otras no, lo que de nuevo origina cierta confusión:

Ej. 34. Clementi (1811), p. 10



Como novedad respecto a los métodos para piano anteriores, Clementi presenta el mordente que se sirve de la nota inferior a la principal para comenzar y añade que este tipo de mordente es poco usado en las partituras coetáneas al método:

Ej. 35. Clementi (1811), p. 10



Hummel considera, que el trino es el ornamento más complicado de realizar de todos, ya que según los pasajes debe ejecutarse con el dedo que le corresponda. Recomendaba ejercitarlo en la igualdad de movimiento e intensidad de los cinco dedos, que deben tener en sus falanges anteriores una elasticidad uniforme<sup>378</sup>. Se aleja de las ambigüedades anteriores dejando claro que el trino se ha de comenzar por la nota real.

Pleyel y Dussek hacen referencia a otro ornamento derivado del trino que denominan “*point d’orgue*”. Le atribuyen el signo de un calderón y, lejos de fijar normas inflexibles, optan por dejar su interpretación al gusto y fantasía del intérprete (Ej.36):

<sup>378</sup> HUMMEL, Johann Nepomuka, *A complete theoretical...*, (1827), vol. 3, p. 385.

Ej. 36. Pleyel y Dussek (1797), p.7



Adam se une a este mismo criterio, pero detalla que dicho “*point d’orgue, point final*” o “*cadence finale*” se usa en las cadencias finales.

## LOS PORTAMENTOS

Viguerie explica sobre el portamento, al que llama *le port de voix*, que es un adorno integrado por una nota (*port de voix simple*) o por dos notas (*port de voix double*). Si se coloca delante de la nota a la que acompaña y de la que toma su valor lo denomina *port de voix ordinaire*, y si se coloca después de ella *port de voix par anticipation*.

Ej. 37. Viguerie [ca.1796], pp. 32-33

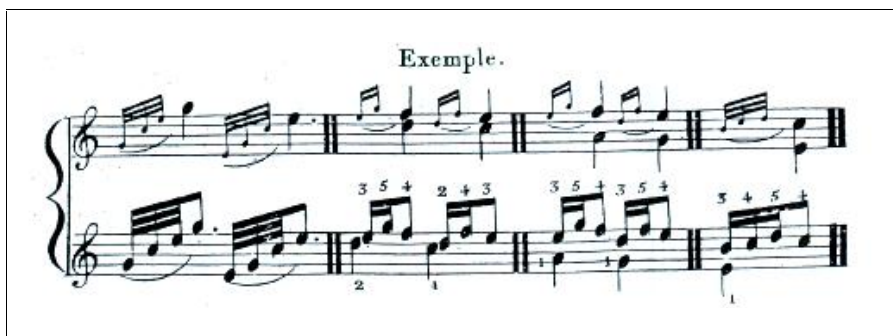
The image shows three examples of portamento from Viguerie's ca. 1796 work. Each example consists of two staves. The first example, 'Port de voix double', shows a figure with 'par degrés conjoints' and 'par degrés disjoints'. The second example, 'Port de voix lent', shows a figure 'en descendant' and 'en montant'. The third example, 'Port de voix par anticipation', shows a figure 'en descendant' and 'en montant'. The exercise is numbered 18 and 159.

El portamento que se coloca delante de la nota se divide en *port de voix précipité* y *port de voix lente*. El primero representa su propio valor y el segundo vale dos tercios o la mitad de la nota que precede. Si ésta fuese una blanca, el portamento valdría una negra y si la nota principal fuese una blanca con puntillo, el portamento valdría una blanca.

### LAS APOYATURAS

En italiano *appoggiatura*. Es el único adorno al que se refiere Lamprucker: “Las apoiaturas son unos signos chicos que sirven para dar más expresión y adorno a lo que se toca y recargar el punto donde se halle”<sup>379</sup>. El autor presupone un cierto manejo del discípulo al teclado y, al igual que en otros apartados, se limita a breves explicaciones. Adam se detiene más y explica que si se ejecuta con la nota consecutiva superior, puede estar a distancia de tono o de semitono de la nota real a la que acompaña; pero que si se ejecuta con la inferior, solamente puede estar a distancia de semitono y su valor se corresponde con la mitad del valor de la nota que acompaña. Si se utilizan delante de un acorde, deben ejecutarse a la vez que la nota más grave del mismo.

Ej. 38. Adam (1804), p. 158



Como se puede observar en el Ej.39, la exposición de Clementi sobre las “appoggiaturas” es ambigua, al igual que ocurría con la de los “trinos”:

<sup>379</sup> LAMPRUKER, Matías, *Rudimentos para el forte piano* [1800-05]. Esta es la misma finalidad que algunos diccionarios históricos atribuyen a la apoyatura, como por ejemplo el de Carlos José Melcior, quien anota que “el verdadero fin de este adorno musical es el hacer sentir con mayor placer la nota que sigue, dando a la melodía un sabor de dulzura y amenidad” (MELCIOR, Carlos José, *Diccionario enciclopédico de la música*, Lérida: Imprenta barcelonesa de Alejandro García, 1859, p. 35).

Ej. 39. Clementi (1811), p. 10

**Appoggiaturas y otras hermosuras en notas pequeñas explicadas.**

Algunas veces

Algunas veces las notas pequeñas son adjuntas para dar **ENFASIS** a las otras

Ex: **N.B.** Es menester alzar inmediatamente el dedo de las notas **INFERIORES**.

Ex: en notas dobles

Clementi opta por varias soluciones interpretativas, que a pesar de ser contrarias, son consideradas por el autor como igualmente válidas: hacer coincidir el comienzo de la apoyatura con el pulso de la nota real, o bien anticiparla; hacer corresponder el valor de la apoyatura con el que representa, o bien cambiarle dicho valor por otro. Esta ambivalencia queda justificada por el autor en el encabezamiento del apartado, en el que explica: “Su duración [de la apoyatura] es tomada de la nota grande que sigue; y es generalmente la mitad de su valor; más o menos, en tanto, según la expresión del pasaje”. Lejos de unificar los criterios interpretativos y como ya hemos podido comprobar en otras ocasiones, Clementi subordina los criterios técnicos interpretativos a la expresión<sup>380</sup>.

<sup>380</sup> Habría que revisar la idea preconcebida que se tiene de Clementi como pianista mecánico, ya que en su método hay suficientes indicios de la importancia que le atribuía a la expresión.

#### **4. LOS MÉTODOS COMO MEDIO DE DIFUSIÓN DEL REPERTORIO**

Siguiendo la costumbre imperante en Europa a comienzos del siglo XIX, los autores de los métodos para piano incorporaron un repertorio “de moda” que servía a la vez para motivar al discípulo en su arduo aprendizaje, así como para ayudarlo a adquirir la técnica necesaria en el manejo del instrumento. Si bien los métodos son referentes importantes para el conocimiento de la nueva técnica, lo más determinante e insustituible es el análisis del repertorio. No hemos podido recurrir a estudios previos que hayan profundizado en el estudio del repertorio difundido en España, pero somos conscientes de su importancia, ya que su análisis nos aportará una visión más detallada de la circulación de repertorios pianísticos internacionales en Europa sujetos a unas características específicas, y a su vez de repertorios autóctonos propios de cada país.

La práctica docente del piano no tuvo a su disposición obras didácticas específicas hasta finales del siglo XVIII. Por ello los maestros de música que enseñaban el manejo del instrumento, además de facilitar al discípulo las bases del lenguaje musical y ejercicios orientados al dominio de la técnica que normalmente recopilaban ellos mismos, ponían a su disposición pequeñas piezas de su propia autoría o de compositores de reconocido prestigio, que servían para estimular al alumno. Nos referimos por ejemplo a las piezas para instrumentos de tecla que el organista de la Real Capilla, Juan Sessé, publicó en 1786 en su *Quaderno primero de una Colección de piezas de Música para Clavicordio, Forte-piano y Organo para la enseñanza*<sup>381</sup>. Esta colección contiene un *Preludio*, un *Minuete*, un *Adagio*, dos *Allegros* y otro *Adagio*. El autor se aseguraba su venta mediante el siguiente anuncio en el *Diario de Madrid*:

En la librería Copin se vende el cuaderno primero de una colección de piezas de música para clave, fortepiano y órgano, por D. Juan Sesé [*sic*], Organista de la Capilla Real, en que con orden se proponen estas obras desde la más fácil ejecución hasta la más difícil, para la metódica enseñanza de los jóvenes<sup>382</sup>.

Sessé dejaba claro que su orden era progresivo y que por lo tanto era perfectamente adecuado para la enseñanza. Existen otros ejemplos de composiciones creadas con una finalidad específicamente didáctica, como las que se anunciaron el 17 de marzo de

---

<sup>381</sup> BNE, Mp/2438/12.

<sup>382</sup> DM, 24. 8. 1786.

1808 en el *Diario de Madrid*<sup>383</sup>. Estas y otras referencias similares en la prensa<sup>384</sup> son de fechas tempranas y, aunque posteriormente los métodos pianísticos ya acostumbraron a incorporar estas piezas de adorno de manera sistemática, en ocasiones también se siguieron publicando desglosadas de los métodos en forma de cuadernos de sonatinas o de otras pequeñas piezas didácticas.

La costumbre de incorporar un repertorio a los métodos destinados al clave y al piano indistintamente se retrotrae al siglo XVIII, pero la primera incursión del repertorio didáctico en un método específicamente dirigido al piano fue, según tenemos noticia, en 1801 con el método de Clementi. Tan solo un año después, en 1802, el editor Carlo Artaria amplió en Viena la obra de Pleyel (1797) con un suplemento de pequeñas piezas, de las que carecía el original. Probablemente la propuesta del músico italiano afincado en Londres tuvo tan buena acogida que sirvió como efecto impulsor en otros países europeos. De hecho el mismo editor Artaria, interesado por las novedades editoriales de los otros países del entorno, prologó su edición de la obra didáctica de Pleyel refiriéndose al método de Clementi.

A partir de ese momento, prácticamente todos los autores de las obras pedagógicas para piano se unieron a esta iniciativa e incorporaron en sus métodos piezas de fácil ejecución para motivar al discípulo y para ayudarle a asentar su avance en la consecución de la técnica pianística al igual que se venía haciendo, como ya hemos indicado, en los métodos destinados al clave y al piano indistintamente. Por lo tanto la iniciativa de abastecer los gustos musicales del aficionado sin descuidar el desarrollo de sus habilidades manuales, nace al calor de los editores y de los compositores simultáneamente, que buscaron con ello incrementar la comercialización de las obras didácticas del instrumento y facilitar el aprendizaje.

Los compositores europeos pretendían acercarse a un nuevo intérprete, facilitando métodos de docencia con los que se consiguiera de manera rápida el manejo básico del instrumento, cuya finalidad era la de favorecer la interpretación de música agradable y de actualidad. Su conocimiento era de gran importancia de cara a las relaciones sociales de esta incipiente clase de aficionados. Además, al tratarse de temas o melodías conocidas que resultaban familiares a los discípulos se les facilitaba su

---

<sup>383</sup> Se puede ver el anuncio en Ca. II, p. 167.

<sup>384</sup> “12 pequeñas piezas al estilo de lecciones para las daas, por Mr. Mezger, ópera primera. 6 lecciones progresivas sobre varios aires característicos de diferentes naciones de Europa, por Mr. Dussek, ópera 30, lib[ro] primero” (DM, 27.4.1807). Existen numerosos ejemplos en los anuncios hemerográficos.



aprendizaje. Este planteamiento pedagógico de facilitar al alumno melodías que ya conocía reaparece en métodos posteriores como el de Béla Bartók, en el que dicho propósito se formula también teóricamente.

En España, uno de los primeros autores de obras pedagógicas para el piano en español en añadir a su manual [1800-1805] una larga lista de piezas de gran atractivo fue el clavecinista alemán Matías Lamprucker, asentado en la capital española ya desde finales del siglo XVIII. Posteriormente el editor español León Lodre publicó la traducción del método de Viguerie amplificado con arias rossinianas<sup>385</sup>. Estos anexos justificaron seguramente el elevado precio de la obra: 34 reales, más del doble que el método de Johann Cramer, que costaba sólo 14 reales.

En estos y otros métodos elaborados en España, convergen repertorios musicales foráneos y autóctonos. Las influencias extranjeras llegaron a España desde distintos lugares: en primer lugar desde Inglaterra, principal proveedor de los pianos requeridos en ese momento, junto a los que a menudo se vendían los correspondientes métodos ingleses de enseñanza, como el diseñado por Clementi (Londres, 1801) y por su discípulo alemán Cramer (Paris, 1802). Como ya hemos visto, ambas obras fueron traducidas al castellano, la primera en 1811 a instancias del mismo autor y la segunda hacia 1826. Las influencias musicales también llegaron de Francia: París era a principios del siglo XIX el centro cultural de Europa y para España era un referente directo debido al reinado borbónico durante todo el siglo XVIII y al reinado de José Bonaparte entre 1808-1814, sexenio durante el cual España se convirtió en una monarquía “satélite” del país vecino. Además, la proximidad geográfica facilitó el encargo y distribución de partituras. Y por último, las influencias llegaron de Alemania y Austria, línea difundida sobre todo por Santiago de Masarnau (Madrid, 1833- 35) mediante la traducción del método de Hummel (Londres, 1827).

Este trasvase de tendencias queda reflejado, como veremos a continuación, en la transmisión de un tipo de repertorio de moda procedente de las diferentes regiones europeas, que se incorporó en los métodos y que fue dejando poso en sus destinatarios. Es decir, sirvió de marcador en las líneas estilísticas europeas de la música para piano.

---

<sup>385</sup> Viguerie, Bernard, *Método para piano-forte, parte 1ª. Nueva edición aumentada con varios ejercicios para aprender a tocar por todos los tonos, seguido de varias sonatas de las mejores óperas de Rossini* [Madrid:] León Lodre, librería de Hermoso y Sanz, [ca.1826-47] (nº de plancha 122) [BNE, M/1286].

Para facilitar su estudio hemos elaborado una tabla comparativa con las piezas que figuran en cada método manteniendo el orden con que aparecen en los mismos:

<b>REPERTORIOS</b>	
<b>MÉTODOS ESPAÑOLES O TRADUCCIONES</b>	<b>MÉTODOS EXTRANJEROS</b>
	<b>Bemetzrieder, Antoine [ca.1796]</b> <b>REPERTORIO :</b> <i>Six petits Airs</i>
<b>Pleyel, Ignaz et Dussek, Jahn [Trad. 180x]</b> <b>REPERTORIO<sup>386</sup> :</b> <b>Piezas en el manuscrito en castellano:</b> <i>Andante con tres variaciones.</i> <i>Minué con Trio (y Da Capo).</i> Las dos piezas son anónimas.	<b>Pleyel, Ignaz et Dussek, Jahn, 1797</b> <b>REPERTORIO<sup>387</sup> :</b> <i>Andante con 2 Variazioni</i> <i>Andante</i> <i>Rondo</i> <i>Menuet</i> <i>Rondo Allegretto</i> <i>Andante con Molto</i>
<b>Lamprucker, Matias [1800-1807]</b> <b>REPERTORIO<sup>388</sup> :</b> <i>[Doce] Variaciones</i> <i>[Doce] Minuetes</i> <i>Bayle Ingles</i> <i>Alemanda</i> <i>Marcha Prusiana</i> <i>[Doce] Contradanzas</i> <i>[Seis] Wals</i> <i>Gavota</i> <i>Andantino</i> <i>Pastorela</i> <i>Pastorela</i> <i>Rondó</i> <i>Variacion</i> <i>Rondó de Haydn</i> <i>La Toma de Marengo</i> <i>Contradanza Inglesa</i> <i>Contradanza del Canalo</i> <i>Wals del Sigr Mozart</i> <i>Wals de la Tempestá del Sigr. Mozart</i>	

<sup>386</sup> RCSMM M/646.

<sup>387</sup> BNE, M/7501, BNE, M/1575.

<sup>388</sup> BNE, M/1192.



<p><i>Minue de Bonaparte</i>  <i>Minue de Basvan</i>  <i>Bayle La Sandrina</i>  <i>Pastorela</i>  <i>Minue</i>  <i>Minue</i>  <i>Rigodon</i></p>	
<p><b>Clementi, Muzio, 1811</b></p> <p><b>REPERTORIO<sup>389</sup> :</b></p> <p><i>Preludio, Clementi</i>  <i>Ayre, Mozart</i>  <i>Ayre favorito</i>  <i>Ayre, Händel</i>  <i>Himno chino, Clementi</i>  <i>Ayre, Händel</i>  <i>[Dos] Ayres del país de Gales, Clementi</i>  <i>Preludio, Clementi</i>  <i>[Dos] Ayres del país de Gales, Clementi</i>  <i>Preludio, Clementi</i>  <i>Ayre con bajo movido, Clementi</i>  <i>Marcha turca, Clementi</i>  <i>Ayre persiano, Clementi</i>  <i>[Nota a pie del autor:] “Continuar aquí con las sonatinas de Clementi”</i>  <i>Ayre escocés, Clementi</i>  <i>Ayre irlandés, Clementi</i>  <i>Preludio, Clementi</i>  <i>Ayre del país de Gales, Clementi</i>  <i>Preludio, Clementi</i>  <i>Ayre por Paisiello, Clementi</i>  <i>[Dos] Ayres de Irlanda, Clementi</i>  <i>Bolero favorito español, Clementi</i>  <i>Arietta, Clementi</i>  <i>Preludio, Clementi</i>  <i>Ayre inglés, Clementi</i>  <i>Ayre del país de Gales, Clementi</i>  <i>Preludio, Clementi</i>  <i>Ayre Español arreglado como Rondo por Steibelt</i>  <i>Preludio, Clementi</i>  <i>Ayre, Clementi</i>  <i>Minuete y Trio, Mozart</i>  <i>Gavotta, Händel</i>  <i>Tema variado, Woelfl</i>  <i>Waltz, Beethoven</i>  <i>Allegro, Corelli</i>  <i>Gavotta de Corelli arreglada por Clementi</i>  <i>Minuette, Händel</i>  <i>Marcha, Händel</i></p>	<p><b>Clementi, Muzio, 1801<sup>390</sup></b></p> <p><b>REPERTORIO :</b></p> <p>En una nota a la edición figura :</p> <p><i>Fifty Fingered Lessons, in the Major and Minor Keys mostly in Use, by Composers of the First Rank, Ancient and Modern: to which are Prefixed Short Preludes by the Author.</i></p> <p><i>Five Preludes in C major, Clementi</i>  <i>God save the King with 2 var., Bontempo</i>  <i>Air in Saul, Handel</i>  <i>Dead March in Saul, D°</i>  <i>Deel tak the war, Schroeter</i>  <i>Roslin Castle with var., Dussek</i>  <i>Prelude, Corelli</i>  <i>Gavotta, Corelli</i>  <i>Prelude, Clementi</i>  <i>March in Judas Macabeus, Handel</i>  <i>Sarabanda, Corelli</i>  <i>Giga, D°</i>  <i>Arietta, Mozart</i>  <i>Minuet and Trio, D°</i>  <i>Le Réveille-matin, Couperin</i>  <i>Prelude, Clementi</i>  <i>Allemanda, Corelli</i>  <i>March, Clementi</i>  <i>Sarabanda, Corelli</i>  <i>Préludes, Clementi</i>  <i>Minuet in Samson, Handel</i>  <i>God save the Emperor, Haydn</i>  <i>Rondo, D°</i>  <i>German Hymn wirh var., Pleyel</i>  <i>Saw you my father, arranged by C.Bach</i>  <i>Arietta, Clementi</i>  <i>Alla Turca, D°</i>  <i>Minuetto, D°</i>  <i>Prelude, D°</i>  <i>Tambourin, Rameau</i>  <i>Prelude, Clementi</i>  <i>Minuetto, Scarlatti</i>  <i>Andante with var. Cramer</i></p>

<sup>389</sup> BNP, BA 1080/2.V.

<sup>390</sup> BNE, M.GUELBENZU/ Métodos/ C4.

<i>Ayre irlandés</i> , Cramer <i>Bolero español</i> , adaptación de Clementi <i>Marcha española favorita</i> , adaptación de Clementi <i>Ayre inglés con 2 var.</i> , Bomtempo <i>Canción marcial favorita española</i> , Clementi		<i>Lochaberm Scotch Air</i> , Clementi <i>Lindor with var</i> , Clementi <i>Turkish Air</i> , Dº <i>Prelude</i> , Dº <i>Prelude</i> , Dº <i>Prelude</i> , Dº <i>Giga</i> , Corelli <i>Prelude</i> , Clementi <i>Air with var.</i> Dº <i>Dilyn Serch</i> , Dº <i>Polonoise</i> , Field <i>Rondo</i> , Ch.Ph.Em.Bach <i>Rondo</i> , Dussek <i>Prelude</i> , Clementi <i>Minuet</i> , Sacarlatti <i>Prelude</i> , Clementi <i>Prelude</i> , Dº <i>Slow March</i> , Couperin <i>Polonoise</i> , J.S.Bach <i>Gavotta</i> , Corelli <i>Prelude</i> , Clementi <i>Minuet</i> , Haydn	
<b>Nonó, José</b> , (trad. De Viguerie) 1821  <b>REPERTORIO<sup>391</sup></b> :  <i>Tempo di Minuetto</i> <i>Andante</i> <i>Allegro</i> <i>Allegretto</i> <i>Moderato</i> <i>Allegro</i> <i>Allegretto</i> <i>Allegro</i> <i>Allegro</i> <i>Marcha</i> <i>Rondo amoroso</i> <i>Allegro</i> <i>Andante</i> <i>Allegro</i> <i>Siciliana</i> <i>Allegro</i> <i>Andante</i> <i>Andantino</i> <i>Allegretto</i> <i>Andantino</i> <i>Moderato</i> <i>Siciliana</i> <i>Maestoso</i>	<b>Viguerie, Bernard</b> [trad. 1826-47]  <b>REPERTORIO<sup>392</sup></b> :  -Aires o pequeñas piezas características: <i>Allegro</i> , <i>Marcha</i> , <i>La simpatía</i> , <i>El triunfo</i> , etc. - <i>Sonatas de las mejores Óperas de Rossini</i> (son reducciones para piano de breves fragmentos de las siguientes Óperas): <i>Cenerentola</i> , <i>Donna del Lago</i> , <i>Tancredo</i> , <i>Cenerentola</i> , <i>Gaza Ladra</i> , <i>Mosé in Egitto</i> , <i>Cenerentola</i> , <i>Gaza Ladra</i> , <i>Donna del Lago</i> , <i>Donna del Lago</i> .	<b>Viguerie, Bernard</b> [ca.1796]  <b>REPERTORIO :</b>  <i>Moderato</i> <i>Andante</i> <i>Tempo di Minuetto</i> <i>Andante</i> <i>Allegro</i> <i>Allegretto</i> <i>Moderato</i> <i>Allegro</i> <i>Allegretto</i> <i>Allegro</i> <i>Allegro</i> <i>Marche</i> <i>Rondo Amoroso</i> <i>Allegro</i> <i>Andante</i> <i>Allegretto</i> <i>Siciliana</i> <i>Allegro</i> <i>Andante poco Larghetto</i> <i>Andantino</i>	

<sup>391</sup> BNE, M/270.

<sup>392</sup> BNE, M/1286.

<p><i>Tempo di Minuetto</i>  <i>Allegro</i>  <i>[Seis] Sonatas</i>  <i>Wals</i></p>			
<p><b>Lachnith, Ludwig (180x)<sup>393</sup>:</b></p> <p><i>-Marche religieuse et Deux Airs de Danse de Saül, arrangée por le Forte Piano avec Accompagnement de Violon Ad Libitum par Lachnith,</i>  <i>- Grande Marche de la Majesté arrangé por le Forte Piano avec six Variations par Muzenbecher,</i>  <i>- Nouveau Melange pour le Piano Forte dédié á Mademoiselle Clairine Daudé par L. Jadin: Kreutzer, Marche de Lodoïska, Steibelt, Romance de Garat, Air de Marianne,</i>  <i>- Nouveau Melange pour le Piano Forte dédié á Madame Jenny de Chauvillard par L. Jadin: Vals de L. Jadin, Le fils a Guillaume, Romance du Prisonnier, Quatuor de Boccherini, La Chasse du jeune Henry, Wals et Pas redoublé de Mozart.</i>  <i>- Trois Nocturnes ou Mélanges concertans pour Forté Piano et Flûte ou Violon dédiés á Madame Michaux née ball. Composés par Louis Jadin &amp; Garnier. 1 e. Livre,</i>  <i>- Trois Nocturnes ou Mélanges concertans pour Forté Piano et Flûte ou Violon dédiés á Madame de S. Cricq par Louis Jadin &amp; Garnier. 2 e. Livre,</i>  <i>- Domine Salvum de Haydn varié por le Forte Piano avec Violon et Basse ad-Libitum par Muzio Clementi</i>  <i>- Ouverture D'Adolphe et Clara, Dalayrac</i>  <i>- Rondo D'Adolphe et Clara, Dalayrac</i>  <i>- Ouverture Blaise et Baber arrangé pour le Clavecin ou le Forté Piano avec Accompagnement de Violon par C. Fodor</i>  <i>- Ouverture La Cosara [Una Cosa rara] de Martín y Soler arrangé pour Clavecin ou Piano Forte</i>  <i>- Ouverture d'Elisca arrangé pour le Forté Piano de Grétry</i>  <i>- Ouverture de Lodoïska par Cherubini arrangé pour le Forté Piano avec accompagnement de Violon et Violoncelle</i>  <i>- Ouverture de Nina, musique de Dalayrac, arrangé pour le Piano Forte avec Violon ad Libitum par H. Rigel</i>  <i>- Feuilles de Terpsichore ou Journal composé d'Ouvertures, d'Airs arranges et d'Airs avec Accompagnement pour le Clavecin: Ouverture de Nina [Dalayrac] avec Accompt. de Violon, arrangé par M. Mazin le jeune, 2. Année, n° 38, clavecín</i>  <i>- Ouverture de Philippe et Georgette [Dalayrac]</i></p>			

<sup>393</sup> RB, Mus. 982.

	<i>arrange pour le Forté Piano.</i>
<p><b>López Remacha, Miguel [182x]</b></p> <p><b>REPERTORIO<sup>394</sup> :</b></p> <p><i>Wals</i>  <i>Rigodon</i>  <i>Polaca</i>  <i>Aire</i>  <i>Cancioncillas</i>  <i>Contradanzas</i>  <i>Paso doble militar</i>  <i>Canción árabe dulce melancolía</i>  <i>Romance francés la bonita fregatriz</i></p>	
<p><b>Cramer, Johann B. [ca.1826]</b></p> <p><b>REPERTORIO<sup>395</sup>:</b></p> <p><i>42 estudios</i></p>	<p><b>Cramer, Johann B., 1802</b></p> <p><b>REPERTORIO<sup>396</sup>:</b></p> <p><i>42 estudios</i></p>
<p><b>Sobejano y Ayala, José, 1826</b></p> <p><b>REPERTORIO<sup>397</sup>:</b></p> <p><b>1.cuaderno: ----</b></p> <p><b>2.cuaderno, 1ª parte:</b></p> <p><i>Variaciones progresivas (De la 1 a la 11)</i>  <i>4 Walses</i>  <i>Polaquilla</i>  <i>Canzoneta</i>  <i>Preludios [introdutorios muy breves]</i>  <i>Minueto</i>  <i>Romance, Arriaga</i>  <i>Pastoral</i>  <i>Rondo</i>  <i>Wals, Albéniz</i>  <i>Grande Wals, Albéniz</i></p>	<p><b>Adam, Jean Louis, 1804</b></p> <p><b>REPERTORIO:</b></p> <p>(comienza después de 85 páginas. Indica que todas las obritas que no añaden el autor son suyas)</p> <p><i>Variaciones progresivas (1-12)</i>  <i>Polonaise</i>  <i>Allegro vivace</i>  <i>Menuet d'Iphigénie</i>  <i>Andante</i>  <i>Menuet d'Alceste</i>  <i>Allemande</i>  <i>Musette</i>  <i>Allemande</i>  <i>Hongroise</i>  <i>Andantino</i>  <i>Allemande</i>  <i>Romance</i>  <i>Allemande</i></p>

<sup>394</sup> BNE, MC/3763/1.

<sup>395</sup> BNE, M/392.

<sup>396</sup> BNE, M/494 (1) (2).

<sup>397</sup> RABASF, FJIM-5, manuscrito incluido en el Fondo Roman Jimeno y firmado por D. Sebastian Mejia Casasola. Contiene: 1<sup>er</sup> cuaderno: entero, 2<sup>o</sup> cuaderno: 1ª parte y 2ª parte. El 3<sup>er</sup> cuaderno en: BNE, M/1715.

<p><b>2.cuaderno, 2ª parte:</b>  <i>Intento de Remacha</i>  <i>Rondo de Córdoba</i>  <i>Variaciones</i> [cont. de la 11 a la 20]  <i>Romance</i>  <i>Preludios</i> [introdutorios muy breves]  <i>Polo del Contrabandista</i> por García  <i>Allegro marcial</i>  <i>Minueto de Genovés</i>  <i>La polaca Zamudiana</i>  <i>Pequeña pieza en si m</i>  <i>Pequeña pieza</i>  <i>Minueto de las lavanderas</i>  <i>Wals de Carnicer</i>  <i>Wals y el Zorcico</i>, Mª Concepción Nagusia  <i>Wals</i></p> <p><b>3.cuaderno:</b> 24 <i>Preludios de ejecución brillante para forte-piano</i></p>	<p><i>Air d'Orphée</i>  <i>D'Armide</i>  <i>Valse de Mozart</i>  <i>Menuet d'Armide</i>  <i>Anglaise</i>  <i>Boiteuse Gaiment</i>  <i>Romance</i>  <i>Allemande</i>  <i>Manuel de Gluk</i>  <i>Air de danse de Gluk</i>  <i>Menuet d'Haydn</i>  <i>Air d'Echo et Narcisse de Gluk</i>  <i>Pieza sin título</i>  <i>Air de Mozart</i>  <i>Polonoise</i>  <i>Andante d'Haydn</i>  <i>Polonaise de Paër</i>  <i>Valse de la Dansomanie</i>  <i>Militaire</i>  <i>Minuetto d'Haydn</i>  <i>Trio d'Haydn</i>  <i>Air de danse de Gluk</i></p> <p>PASSAGES DE DIFFERENS AUTEURS POUR LE DOIGTER :</p> <p>Son pasajes cortos (un pentagrama) digitados de los autores: Dussek, Cramer, Mozart, Beethoven, Haydn, Steibelt.</p> <p>CHOIX DE MORCEAUX DANS LES DIFFÉRENS CARACTÈRES ET MOUVEMENTS :</p> <p><i>Sonate, Mozart</i>  <i>Sonate avec var., Mozart</i>  <i>Presto, Mozart</i>  <i>Largo, Muzio Clementi</i>  <i>Rondo, Clementi</i>  <i>Toccatta, Clementi</i>  <i>Sonata del signor Dominico Scarlatti</i>  <i>Sonate d'Emanuel Bach</i>  <i>Adagio, Emanuel Bach</i>  <i>Marche d'Adam</i>  <i>Fantasia d'Emanuel Bach</i>  <i>Ouverture de Mozart dans le style de Handel</i>  <i>Fugue d'Handel</i>  <i>Fugue de la 2º suite de H. F. Handel</i>  <i>Fugue</i>  <i>Fugue de Bach</i>  <i>Fugue de Bach</i>  <i>Pastorale, Adam</i></p>
--	--

**Masarnau, Santiago [trad. de Hummel, J. N. 1833-35]**

**REPERTORIO<sup>398</sup>:**

**1. vol** (60 piezas cortas de Masarnau. Transcribimos sólo las que tienen título):

- *Aire ruso*
- *God save the King*
- *Rondó*
- *Marcha*
- *Polacca*
- *Tirollesa* [con tres variaciones]
- *Chorale o Salmo alemán*

**REPERTORIO RECOMENDADO:  
PARA PRINCIPANTES**

- Müller, *Lecciones instructivas*, 6 libros
- Müller, *3 Sonatinas progresivas*, Op. 18
- Pleyel, *18 piezas fáciles*
- Wanhall, obras para principiantes
- Dussek, *6 Sonatinas progresivas*, Op. 20
- Kuhlau, *pequeños Rondos*
- Clementi, *Sonatinas dedeadas*, Op. 36 37, 38.
- Czerny, *piezas fáciles*
- Gelinek, *Sonatina facile 1,2.*
- Likl, *Sonatinas n.ºs. 1, 2, 3, con acomp. De violin*
- Haslinger, *el amigo músico de la juventud*
- Häser, *piezas pequeñas para principiantes por todos los tonos*
- Häser, *diversiones musicales*

**PARA MAS ADELANTADOS**

- Pleyel
- Kozeluch
- Hummel
- Haydn
- Mozart
- Clementi, las obras más fáciles
- Mozart
- Clemeti
- Dussek
- Beethoven
- Cramer

**DESPUÉS**

- Clementi, *Preludios*
- Clementi, *Gradus ad Parnassum*
- Cramer, *Estudios céleres*

**PARA TERMINAR**

- J.S.Bach
- Haendel

**Hummel, Johann Nepomuka, 1827**

**REPERTORIO<sup>399</sup> :**

**Selection for the Beginner:**

- A.C.Müller, *instructive Lessons*.
- A.C.Müller, *Trois Sonatines progressives* Op. 18.
- Hummel, *pieces faciles*.
- Pleyel, *pieces faciles*
- Wanhall, *works for beginners*
- Dussek, *Sonatines progressives* Op. 20. Books 1&2
- Kuhlau, *little Rondos*
- Clementi, *sonatinas* fingered Op. 36, 37, 38
- Czerny
- Gelinek, *sonatine facile 1 & 2*
- Likl, *sonatines 1, 2, 3 with violin acc.*
- Haslinger, *youth´s Musical friend*
- Häser, *little pieces for beginners in all the keys*
- *Musical diversions*

**In a more advanced stage:**

- Pleyel
- Kozeluch
- Hummel
- Haydn
- Mozart
- Clementi

**When the Pupil shall have attained a still greater power of execution, place before him:**

- Mozart
- Clementi
- Dussek
- Beethoven
- Cramer

**If he has sufficiently studied the practical examples contained in the second part of this school, then:**

- Clementi, *Preludes and Exercices*
- Clementi, *Gradus ad Parnassum*
- Cramer, *Studies*

And the more difficult compositions of distinguished composers and modern.

**And, as a termination to the whole, as a practice in the strict or fugue style of composition, and as a mean of forming the taste for the loftiest departments of the art:**

- J.S.Bach
- Händel

<sup>398</sup> RB Mus.715.

<sup>399</sup> RCSMM 1/700.

#### 4.1. Géneros

Los géneros incluidos son:

**Danzas para piano** (total 149 piezas): *Minués* (32), *Aires [de danza]* (29), *Valses* (23), *Danzas españolas* (20), *Contradanzas* (17), *Alemandas* (7), *Polonesas* (5), *Gavotas* (5), *Pastorelas* (3), *Boleros españoles* (2 de Clementi), *Bailes* (sin especificar 2), *Rigodones* (2), *Polos* (1), *Zortzicos* (1 de Sobejano).

**Obras derivadas de música operística** (total 40 piezas): *Sonatas* (10 de la óperas de Rossini), *Reducciones de oberturas* (7), *Aires* (5), *Rondós* (3), *Romanzas* (2), *Marchas* (2), *Canciones* (1 de López Remacha), *Romances* (4), *Minués* (2), *Himnos* (2), *Ariettas* (1 de Clementi), *Canzoneta* (1 de Sobejano).

**Estudios:** (42, todos de Cramer)

**Preludios:** (25)

**Sonatinas:** (20 todas en Hummel y Clementi)

**Variaciones:** (17)

**Rondós:** (14)

**Sonatas:** (6 de Nonó)

**Marchas:** (6)

**Música militar:** (5): *Pasodoble militar*, *La toma de Marengo*, *Paso doble militar*, *Canción marcial favorita española*, *Militaire*.

Colocando los géneros de mayor a menor número obtenemos la siguiente relación: *Danzas* (149), *Obras derivadas de música operística* (39), *Preludios* (25), *Sonatinas* (20), *Variaciones* (17), *Rondós* (14), *Sonatas* (6), *Marchas* (6), *Piezas militares* (5). Su correspondiente gráfico es el siguiente:

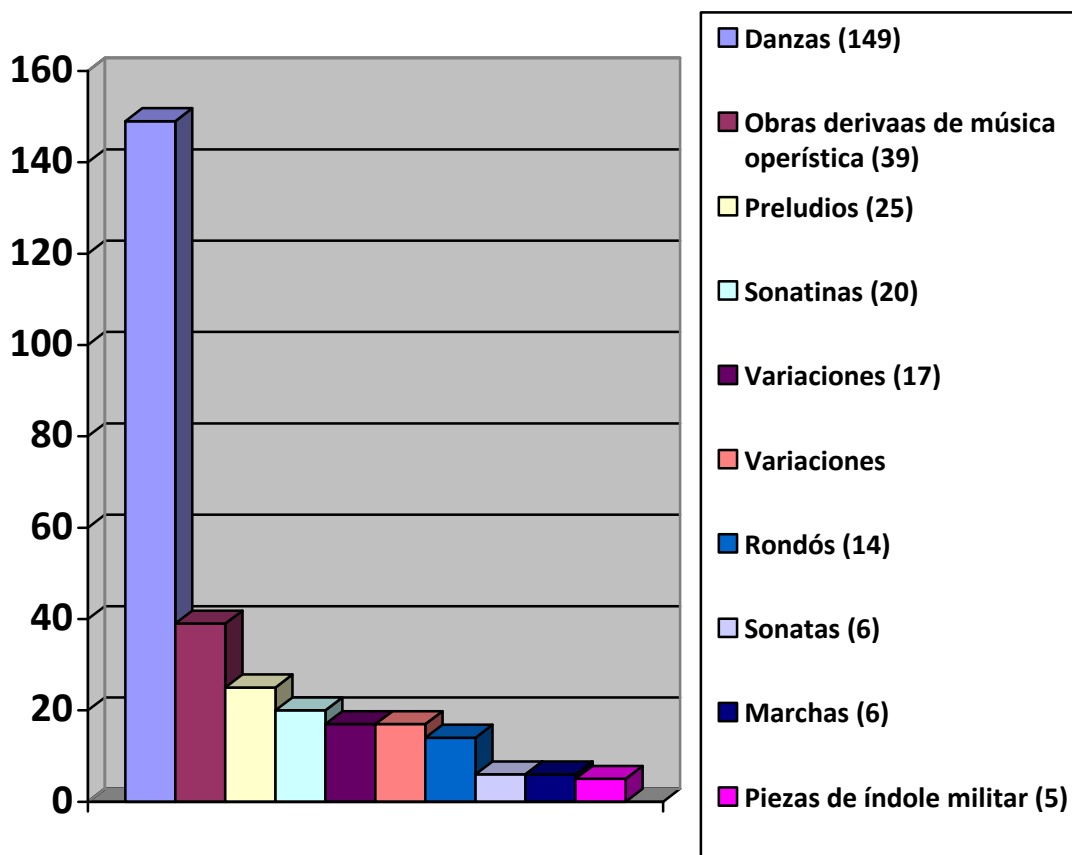


Fig. 17. Géneros para piano que está presentes en el repertorio de los métodos (1800-1830) agrupados

Desglosando las danzas y las obras derivadas de la música operística el gráfico cambia de la siguiente manera:

*Estudios* (42), *Minuetos* (34), *Aires [de danza]* (29), *Preludios* (25), *Valses* (23), *Sonatinas* (20), *Variaciones* (17), *Contradanzas* (17), *Rondós* (14), *Alemandas* (7), *Sonatas* (6), *Marchas* (6), *Polonesas* (5), *Música de índole militar* (5), *Gavotas* (5), *Pastorellas* (3), *Boleros españoles* (2), *Bailes sin especificar* (2), *Rigodones* (2), *Zortzicos* (1).



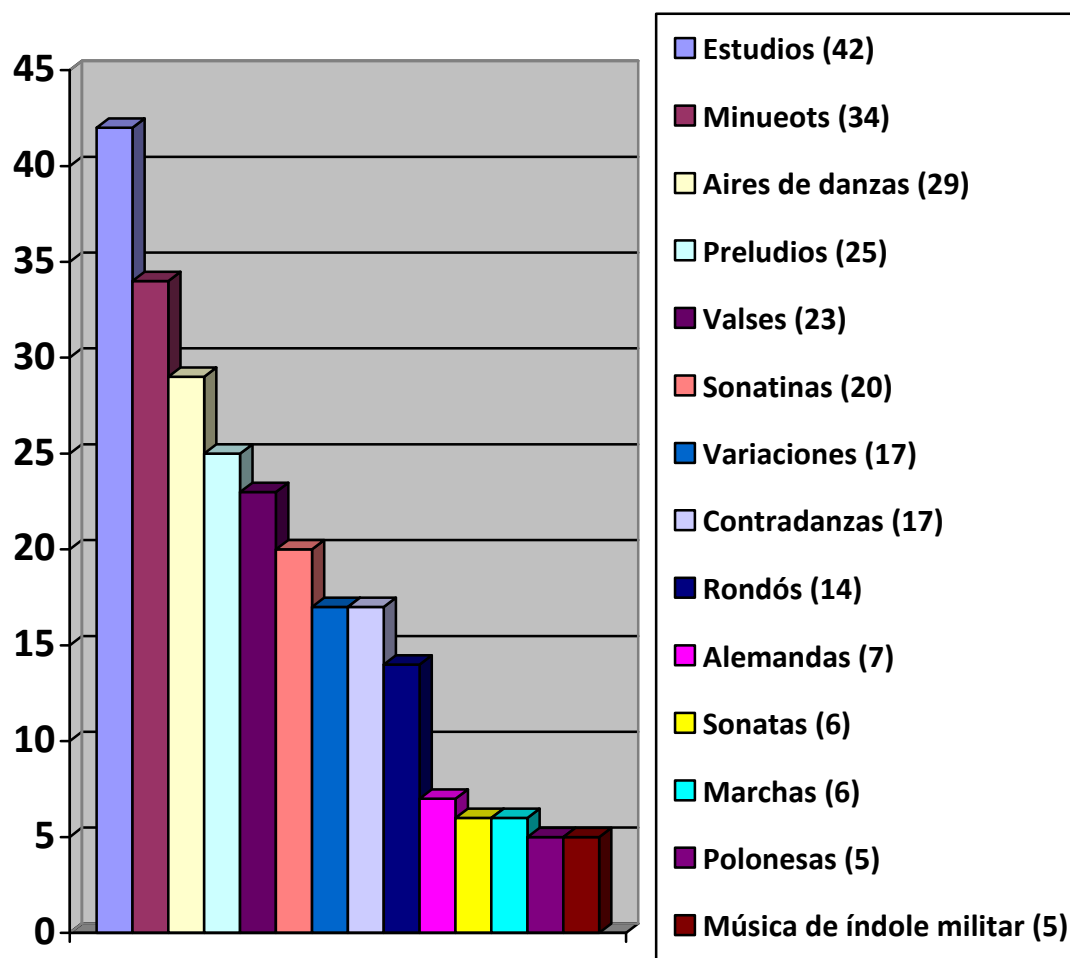


Fig. 18. Géneros para piano presentes en el repertorio de los métodos (1800-1830) sin agrupar

En su conjunto los géneros más prodigados en los métodos son las danzas para piano. Sobre todo los *Minués*, *Valses* y *Contradanzas*, que estaban de moda en todos los ámbitos europeos ya durante la segunda mitad del siglo XVIII y que una vez asimilados por el piano formaron parte del repertorio preferido de los aficionados<sup>400</sup>. Con el nuevo siglo se fueron definiendo otras danzas que recorrieron los salones de toda Europa como las polonesas presentes en los métodos de Clementi y Adam. Paralelamente, figuran en los métodos piezas bailables de carácter más popular español como los dos boleros que aporta Clementi, reflejo del despertar de la conciencia colectiva que demandaba melodías y ritmos enraizados con sus tradiciones.

<sup>400</sup> Para más información sobre las danzas cortesanas se puede ver Cap. III, p. 322 y ss.

Los aires, entendidos como pequeñas danzas inspiradas en melodías populares de las diferentes regiones europeas, tales como Gales, Escocia, Irlanda o España, pero también de países lejanos como Persia, son numerosos. Presentan gran atractivo para ese público emergente por su cercanía y lejanía a la vez, efecto exótico y folklórico que parecía tocar las emociones y que también aflora en otras piezas derivadas de la música vocal como la *Canción árabe* de López Remacha o el sencillo *Himno chino*, desarrollado por Clementi a partir de la escala pentatónica. En éste se pone de manifiesto la influencia china, con la tercera oleada de *chinoiserie* que llegó a Europa<sup>401</sup>. La tónica dominante en los numerosos aires fue pues por un lado lo “popular” y lo “cercano” y por otro lo desconocido. También están presentes en el repertorio didáctico los aires derivados de la música operística de actualidad, sobre todo de la italiana. Son piezas que responden al furor de los aficionados por las representaciones operísticas de la época.

La literatura didáctica derivada de la ópera en los métodos es numerosa. Este tipo de composiciones proliferaron a principios del siglo XIX en toda Europa y son reflejo de la popularidad de este género vocal. Su incorporación en los métodos garantizaba una mejor acogida de la obra didáctica entre el público aficionado. Un buen ejemplo lo constituye la obra didáctica de Lachnith<sup>402</sup>, muy interesante más que por su contenido didáctico por el repertorio que contiene. Con él se abre una ventana al gusto musical de principios del siglo XIX parisino, importante referente en la vida musical del resto de Europa. Se trata principalmente de adaptaciones para piano o clave de las oberturas instrumentales de las óperas que se acababan de estrenar durante la última década del siglo XVIII en París, y que por lo tanto en el momento de publicar Lachnith su método [1800-1805] se conocían en la capital francesa y contaban con la buena acogida del público parisino:

- *Marche de Lodoïska* [de Kreutzer]
- *Romance du Prisonnier* [de Manuel del Pópulo García]
- *Ouverture D'Adolphe et Clara* [de Dalayrac]
- *Rondo D'Adolphe et Clara* [de Dalayrac]
- *Una Cosa rara* [de Martín y Soler]
- *La Chasse du jeune Henry* [de Mehul]

---

<sup>401</sup> DOWNS, Philip G. *La música clásica*, Madrid: Akal Música, 1998, p. 615.

<sup>402</sup> *Nouvelle Méthode facile por apprendre le Forte Piano par Lachnith et ouvertures*, París: Chez Sieber fils [s.f.] (gravé par Richomme), n° plancha 62 [RB, Mus. 982]. Esta fuente es menos representativa de la época, pues se utilizaba principalmente en el círculo de la Casa Real.

- *Ouverture Blaise et Baber arrangé pour le Clavecin ou le Forté Piano avec Accompagnement de Violon*
- *Ouverture d'Elisca, ou L'Amour maternel* [de Grétry]
- *Ouverture de Nina, musique de Paisiello, de Dalayrac, arrangé pour le Piano Forte avec Violon ad Libitum*
- *Ouverture de Philippe et Georgette* [de Dalayrac]

En esta fuente no solamente están ausentes los compositores italianos, sino que junto a los compositores franceses figuran dos músicos españoles de reconocido prestigio en el país galo: Manuel del Pópulo García y Vicente Martín y Soler. La difusión de estas obras debe haber sido significativa en diversas ciudades europeas por estar contenidas en un tipo de soporte divulgativo como es el de la obra didáctica. De hecho, estos mismos músicos españoles figuran en otras fuentes, como en los *Tomos 3º y 4º de música manuscrita para piano*<sup>403</sup>.

Estas obras adaptadas al piano presentan una escritura avanzada, con anotaciones de indicaciones dinámicas, de carácter, de *tempi* e incluso de ambos pedales, poco frecuente en esta época en el resto de los géneros. Este método también nos deja constancia de la existencia en fecha tan temprana de un periódico musical que se distribuía tanto en París como en las provincias a los intérpretes aficionados y que incluía piezas para clave y piano a la moda: *Feuilles de Terpsichore*<sup>404</sup>.

Otra manifestación interesante de música derivada del género lírico en los métodos son las *Sonatas de las mejores Óperas de Rossini* incorporadas por los editores Bartolomé Wirmbs y León Lodre en la traducción del método de Bernard Viguerie. A pesar de haber sido publicadas en 1826, año en que la *forma sonata* ya estaba asentada en toda Europa, no se ajustan a ella y la justificación de estar presentes en la misma edición de la obra didáctica es más bien a ganarse el favor del público<sup>405</sup>. Lo que en ellas priman son las melodías de las *cavatinas* o de las *arias* con acompañamientos

---

<sup>403</sup> *Quaderno 2º, Música manuscrita, Tomo 3º, Piezas de Piano* [1805-10] [BNE, M/2233]. *Música manuscrita, Tomo 4º, Piezas para piano* [1805-10] [BNE, M/2234].

<sup>404</sup> *Feuilles de Terpsichore ou Journal composé d'Ouvertures, d'Airs arrangés et d'Airs avec Accompagnement pour le Clavecin. Il parôit une Feuille de ce Journal tous les Lundis. On s'abonne moyennant 30.-. Chez les Srs. Cousineau Père et Fils, Luithiers Brévetés de la Reine et de Madame la Comtesse d'Artois, rue des poulies et on recevra 52 nos. Francs de port tant à Paris qu'en Province* [RB, Mus. 982]

<sup>405</sup> Para más información sobre el fervor del público español y madrileño hacia Rossini se puede consultar: CASARES, Emilio, "Rossini: la recepción de su obra en España", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 10, 2005, pp. 35-70. Luis CARMENA y MILLÁN, CASARES, Emilio, BARBIERI Francisco A., *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, Emilio Casares (dir.), Madrid: ICCMU, 2002. También Cap. III, p. 404 y ss.

armónicos de dificultad variable. Una vez más sirven para verificar la difusión en España de un repertorio internacional común, acorde al gusto imperante en la época.

Las *Seis sonatas* incorporadas al método de José Nonó de 1821<sup>406</sup> se encuentran fuera del ambiente operístico. No son obras de difícil ejecución y en el primer movimiento suelen exponer dos temas atractivos, que no llegan a desarrollarse ni a presentar la *forma sonata*. Todas ellas siguen los mismos criterios formales: un primer movimiento *Allegro* o *Andante gracioso*, seguido de un *rondó*. En el primer movimiento de cada sonata se plantea un tema claro y sencillo, alejado de complejidades expresivas o rítmicas, que reaparece una vez discurridos breves desarrollos motivicos, para finalizar con una coda. No presentan por lo tanto *forma sonata*. Los dos tiempos de cada sonata mantienen la misma tonalidad, generalmente con pocas alteraciones: Do mayor en la primera sonata, Fa mayor en la segunda, Sol mayor en la tercera, La menor en la cuarta, Re mayor en la quinta y Do mayor en la sexta. Nonó se asegura de que sean tonalidades asequibles al discípulo principiante para que le aporten disfrute y animación. Sólo una está en el modo menor, la cuarta, que es la más triste y melancólica de todas. Lo atractivo de esta música no es su complejidad, sino su frescura y agilidad para desenvolverse, sin necesidad de recurrir a frases tediosas ni a discursos tensos.

Dentro de esta misma línea se plantean las *sonatinas* de autores clásicos que incluye Santiago de Masarnau en su obra didáctica: *3 Sonatinas progresivas* de Müller, *6 Sonatinas progresivas* de Dussek, *Sonatinas dedeadas* de Clementi, *Sonatina facile* de Gelinek, y *Sonatinas* n<sup>os</sup> 1, 2, 3 de Lickl. Todas ellas son piezas extraídas del método de Hummel, que dan a conocer al discípulo los compositores clásicos.

Entendemos que las variaciones, también numerosas, van igualmente unidas a esa demanda de melodías conocidas. Generalmente utilizaban una música preexistente del mundo de la ópera, del teatro, del folclore, etc, que era célebre entre el público y le añadían figuraciones o colores tímbricos innovadores, facilitados por el perfeccionamiento del instrumento y por el dominio de la técnica interpretativa de sus autores. Por su estructura repetitiva, estas variaciones se adaptaban muy bien a la práctica docente, por lo que están presentes en las obras didácticas desde un principio. De gran interés son las veinte *Variaciones de dificultad progresiva* que presenta el

---

<sup>406</sup> NONÓ, José, *Método de piano conforme al último que se sigue en París, arreglado por D. José Nonó, director del Conservatorio de Música de esta Corte*; Madrid: Imprenta de Aguado y Compañía, 1821 (estampador B. Wirmbs).

método de Sobejano y Ayala sobre un tema fácil. El autor basa en cada una de ellas los conceptos impartidos en la teoría. Están elaboradas para superar una determinada dificultad técnica y por ello podríamos denominarlas pequeños estudios. En total serían veinte y estarían enlazados por un tema principal. Este procedimiento de asociar una variación al estudio de una dificultad técnica concreta en el repertorio didáctico no deja de ser innovador y a la vez atractivo para el alumno, quien encontraría dulcificado el aprendizaje mediante la presencia de un tema ya conocido, al que se le van añadiendo parámetros nuevos de la técnica. El primer método en aplicarlo fue el de Viguerie<sup>407</sup>.

El repertorio escogido por López Remacha está expresamente dirigido “al gusto y deseo de las señoritas aficionadas”. Los géneros que lo integran no difieren de los presentados en otros libros: *contradanzas*, *vales*, *canciones*, etc. Es decir, indistintamente del sexo al que fuesen dirigidos los métodos, se usaba una literatura de actualidad para fines de entretenimiento doméstico y festivo.

Un género que enlaza la escuela contrapuntística barroca con la romántica es el *Preludio*. Esta fórmula didáctica ya fue adoptada por J. S. Bach para su obra dedicada al “clave bien temperado” para introducir las *fugas* compuestas sobre todas las tonalidades y ha sido un recurso utilizado frecuentemente en la didáctica del piano. Tenemos noticia del *Jornal de 24 Preludios e Caprichos*<sup>408</sup> que Pedro Anselmo Marchal compuso y publicó. Se ofrecía a la venta los días 8 y 24 de cada mes, comenzando en noviembre<sup>409</sup>. La propuesta es muy novedosa, pues se trata de una colección periódica de piezas didácticas –*Preludios* o *Caprichos*– vendidas por entregas. De gran interés también son los incluidos por Sobejano y Ayala en 1826 en la tercera parte del *Adam español: 24 Preludios de ejecución brillante para forte-piano*. Surgen como literatura didáctica, aunque la realidad es que todos ellos son de elevada dificultad técnica. Consciente de ello, el autor incorpora una cita textual en la introducción del cuaderno, en la que se puede leer: “La velocidad no viene dada, será a conveniencia del discípulo. Ejecución limpia, firme o apoyada, ligada, rápida e igual a fin de poder llegar a tocar con precisión y brillantez”. Están ordenados por quintas

---

<sup>407</sup> Se puede obtener más información sobre las variaciones de Viguerie, Sobejano y Adam en Cap. II, p. 359 y ss.

<sup>408</sup> *Jornal de 24 Preludios e Caprichos para Cravo de forças graduas, todos de sua composição*, Lisboa: Real Impressao de Música de P. A. Marchal, 1795. Ed. facsímil de M<sup>a</sup> Joao DURAES ALBUQUERQUE y Joao Pedro D’ALVARENGA, Instituto de la Biblioteca Nacional y del Libro de Lisboa, 1996.

<sup>409</sup> *Gaceta de Lisboa*, 5, marzo, 1796.

con sus correspondientes relativos: el primero está en Do M, el segundo en La m, el tercero en Sol M, el cuarto Mi m, el quinto Re M (dominante de Sol)...el 23º en Solb M y el 24º en Mib m. Con estas piezas Sobejano se aleja del discípulo aficionado y se acerca al artista romántico aspirante a ser un virtuoso del instrumento. Muy probablemente conocía los preludios que había publicado Tranquillo Mollo en Viena en 1811 como suplemento al método de Clementi y que tituló *Préludes et exercices doigtés dans tous les tons majeurs et mineurs pour le piano-forte*. Son 50 preludios que también abarcan todas las tonalidades. Otra publicación anterior a la de Sobejano que probablemente éste también llegó a tener en sus manos es la de J. Hummel: 24 *Préludes* Op. 67<sup>410</sup> de 1824, pues ya en aquella época se conocía en España. Los preludios de Chopin, de publicación posterior (1839), tienen el mismo orden tonal que los de Hummel, pues siguen el círculo de quintas, a diferencia que los de Bach, que siguen el orden de las tonalidades correspondientes a los grados sucesivos de la escala<sup>411</sup>. Zielinsky se refiere a la emancipación que el preludio había alcanzado de la fuga a principios del XIX figurando como pequeña pieza independiente y su importancia en la didáctica del instrumento. Como ejemplo cita la *Colección de ejercicios en la forma de Preludios en todas las tonalidades mayores y menores*, elaborada por el profesor de piano de Chopin en el Conservatorio de Varsovia, Wilhelm Würfel<sup>412</sup>. El propósito de Sobejano de aproximarse a los géneros y a la didáctica europea es evidente, a la vez que tiene alta consideración con los compositores ibéricos y los incluye en el repertorio. Todo ello parece indicar, que el panorama musical madrileño iba alcanzando al finalizar la segunda década del siglo cierta madurez, a la vez que se iba abriendo a las tendencias estilísticas europeas del romanticismo.

La música de carácter militar está también presente en las obras didácticas elaboradas en España y son un buen reflejo de las preocupaciones o intereses del pueblo, implicado en el devenir político. Estas piezas por un lado intentaban excitar el sentimiento nacionalista como los *Himnos nacionales*, las *Marchas* o el *Pasodoble militar* de López Remacha, y por otro ensalzaban hechos históricos memorables como

---

<sup>410</sup> HUMMEL, J. N., 24 *Préludes*, Op. 67, Paris : Maurice Schlesinger [ca. 1824] [BNE, MP/ 3586 /1]. Pertenece a la serie: *Collection complète des œuvres, composés pour le piano par J.N. Hummel*, revue, corrigée et publiée par J.P. Pixis, Livr. 1.

<sup>411</sup> ZIELINSKI, Tadeusz A., *Chopin, sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe Verlag, 1999, pp. 579-581.

<sup>412</sup> WÜRFEL, Wilhelm, *Sammlung der Übungen in der Form von Präludien aus sämtlichen Dur- und Molltonarten*, Viena: 1821.

*La toma de Marengo* de Lamprucker, autor que incorporó en su método una pieza favorita comercializada abundantemente ya desde antes de la llegada de José I a España, a juzgar por la insistente oferta de la partitura en los anuncios del *Diario de Madrid*: el *Minué de Bonaparte*.

Echamos en falta en el repertorio música para piano a cuatro manos. Precisamente en las sesiones didácticas podría haber sido de gran utilidad para acceder a esa literatura que el pianista principiante no podía alcanzar por no tener el nivel interpretativo necesario. No descartamos que durante las clases el profesor, intercambiando voces de las piezas, hiciera uso de la práctica a tres o cuatro manos, dado que este trabajo también ha perdurado hasta el día de hoy. Un ejemplo ilustrativo de esta práctica es el breve cuaderno (8 páginas) que Joaquín Murguía titula *Lecciones de piano pa[ra] instrucción de Manuela Téllez y Navarro*<sup>413</sup>. Contiene dos minués, nueve contradanzas, un *allegro* y otras cuatro contradanzas. Murguía denomina a estas piezas “lecciones” porque contienen solo una voz aguda para ser interpretada con la mano derecha por tan egregia discípula descendiente de la Casa de Osuna, según indica su tesitura aguda, mientras el maestro interpretaba el acompañamiento a dos manos, como se indica en una de las piezas. Todas son muy breves, dos o tres pentagramas a lo más cada una.

## 4.2. Autores

La mayoría del repertorio incorporado en los métodos, bien sean las adaptaciones para piano, bien las obras originales para el instrumento, están elaboradas por el mismo autor que la obra didáctica. El resto del repertorio proviene, en gran medida, de compositores coetáneos a los métodos del ámbito del clasicismo vienés como Beethoven, Haydn, Mozart, Czerny, Haslinger, Kuhlau, Häser, Müller, etc. Hay excepciones como el método de José Sobejano, que incluye piezas de compositores españoles como [Pedro Pérez de] Albéniz, Arriaga, Carnicer o Manuel García, demostrando con ello su alta consideración hacia los músicos españoles. Nonó figura en su método como autor de seis pequeñas *Sonatas*, apropiadas para el discípulo principiante por su claridad estructural (*Allegro-Rondó*) y por su asequibilidad interpretativa.

---

<sup>413</sup> MURGUÍA, Joaquín, *Lecciones de piano pa[ra] instrucción de Manuela Téllez y Navarro* (mss.), 1828 [BNE, MP/3177/1].

Era usual en la época que las diferentes ediciones de un método cambiaran en parte su repertorio. Los editores seleccionaban las piezas que estaban de moda entre el público al que iban destinadas. En otros casos eran los mismos autores de las obras didácticas los que se encargaban de adaptarlo a la demanda nacional incorporando una parte de repertorio local. Un caso paradigmático es el repertorio contenido en el método de Clementi.

En la siguiente tabla hemos incluido la literatura didáctica incorporada a la primera edición de Clementi de 1801, la traducción italiana realizada según la quinta edición de Clementi que está sin fechar<sup>414</sup> y la sexta edición también de Clementi en español de 1811. El espacio temporal entre las tres es de tan solo unos diez años, pero las variaciones en el repertorio son significativas.

La edición italiana es la que más arias operísticas incorpora. Todas ellas, junto a las demás obras para orquesta, son arreglos o reducciones realizadas por Clementi para piano. Ello indica que el repertorio fue seleccionado bajo su criterio o al menos con su conocimiento y conformidad. En tal caso, este autor habría sido el recopilador de las piezas de las tres ediciones.

Como ya hemos indicado, Gerhard establece una vinculación directa entre el estilo clásico vienés y el estilo creativo de Clementi<sup>415</sup> y en este sentido se puede decir que efectivamente el interés de Clementi por las obras del clasicismo vienés fue en aumento. Llama la atención que en la quinta edición se encuentren siete piezas de Haydn y tres de Beethoven, mientras que en la primera edición solo haya dos de Haydn y una de Beethoven. La quinta edición de su método es la obra didáctica de todas las estudiadas que más obras reúne de Haydn.

---

<sup>414</sup> CLEMENTI, Muzio, *Metodo completo pel Piano-Forte*, prima traduzione italiana sulla quinta edizione di Parigi, Napoli [s.f.]. Ejemplar conservado en Biblioteca del Conservatorio di musica Giuseppe Verdi - Milano [Nosedo E.61.16].

<sup>415</sup> GERHARD, Anselm, *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der absoluten Musik und Muzio Clementis Klavierwerke*, Stuttgart: J.B.Metzler, 2002, p. 10.



Muzio Clementi, London, 1801 (1ª ed.)	Muzio Clementi, Napoli [s.f.] (5ª ed.)	Muzio Clementi, London, 1811 (6ª ed.)
<p><i>Five Preludes in C major</i>, Clementi  <i>God save the King with 2 var.</i>, Bomtempo  <i>Air in Saul</i>, Handel  <i>Dead March in Saul</i>, D°  <i>Deel tak the war</i>, Schroeter  <i>Roslin Castle with var.</i>, Dussek  <i>Prelude</i>, Corelli  <i>Gavotta</i>, Corelli  <i>Prelude</i>, Clementi  <i>March in Judas Macabeus</i>, Handel  <i>Sarabanda</i>, Corelli  <i>Giga</i>, D°  <i>Arietta</i>, Mozart  <i>Minuet and Trio</i>, D°  <i>Le Réveille-matin</i>, Couperin  <i>Prelude</i>, Clementi  <i>Allemanda</i>, Corelli  <i>March</i>, Clementi  <i>Sarabanda</i>, Corelli  <i>Préludes</i>, Clementi  <i>Minuet in Samson</i>, Handel  <i>God save the Emperor</i>, Haydn  <i>Rondo</i>, D°  <i>German Hymn wirh var.</i>, Pleyel  <i>Saw you my father</i>, arr. C. Bach  <i>Areitta</i>, Clementi  <i>Alla Turca</i>, D°  <i>Minuetto</i>, D°  <i>Prelude</i>, D°  <i>Tambourin</i>, Rameau  <i>Prelude</i>, Clementi  <i>Minuetto</i>, Scarlatti  <i>Andante with var.</i>, Cramer  <i>Lochaberm Scotch Air</i>, Clementi  <i>Lindor with var.</i>, Clementi  <i>Turkish Air</i>, D°  <i>Prelude</i>, D°  <i>Prelude</i>, D°  <i>Prelude</i>, D°  <i>Giga</i>, Corelli  <i>Prelude</i>, Clementi  <i>Air with var.</i>, D°  <i>Dilyn Serch</i>, D°  <i>Polonoise</i>, Field  <i>Rondo</i>, Ch.Ph.Em.Bach  <i>Rondo</i>, Dussek  <i>Prelude</i>, Clementi  <i>Minuet</i>, Sacarlatti  <i>Prelude</i>, Clementi  <i>Prelude</i>, D°  <i>Slow March</i>, Couperin  <i>Polonoise</i>, J.S.Bach  <i>Gavotta</i>, Corelli  <i>Prelude</i>, Clementi  <i>Minuet</i>, Haydn</p>	<p><i>Zauberflöte, Vogel fanger</i>, Mozart  <i>Ah! vous dirai-jemaman</i>, Mozart  <i>C'est donc demain</i>, Clementi  <i>Lieber Augustin</i>, Clementi  <i>God save the king</i>, Clementi  <i>Arie</i>, Händel  <i>sinfonie . Andante</i>, Haydn  <i>Aria spagnola</i>, Clementi  <i>Aria italiana</i>, Clementi  <i>Pantoufle</i>  <i>Inno de marinai siciliani</i>  <i>Ballo Guaracha</i>, Clementi  <i>Inno alemanno</i>, Clementi  <i>Canzonetta Veneziana</i>, Ch. Mayer  <i>Aria irlandese di Buting</i>, Clementi  “Amor contrastato . Nel cor piu’ non mi sento”, Paisiello  <i>Quartetti . Poco adagio</i>, Haydn  “La clemenza di Tito . Deh prendi un dolce amplesso”, Mozart  <i>Sinfonie. Finale</i>, Haydn  <i>Sinfonie. Finale</i>, Haydn  <i>Savojarda</i>  <i>On dit qu'a quinze ans</i>, Martini  <i>Sinfonie. Finale</i>, Haydn  <i>Sonate</i>, Dussek  <i>J'ai vu Lise hier au soir</i>  <i>Arie</i>, Mozart  <i>Don Giovanni</i>, “Vedrai carino se sei buonino” Mozart  <i>Aria persiana</i>, Clementi  <i>Variazioni. Les mariages samnites.</i>  <i>Dieu d'amour</i>, Mozart  <i>Wann i in der fer aufsteh</i>, J. Jelinek  <i>Rondo pastorale</i>, Steibelt  <i>Descendait d'une famille noble</i>  <i>Dedans mon petit réduit</i>  <i>Ländlerische Tänze</i>, Beethoven  <i>Arie</i>, Clementi  <i>Variazioni</i>, Beethoven  <i>Gegenliebe</i>, Beethoven  <i>Preludi</i>, Clementi  <i>Il Barbiere di Siviglia</i>, “Io son Lindoro di basso stato”, G. Paisiello  <i>Aria del Paese di Galles</i>  <i>Sinfonie. Finale</i>, Haydn  <i>Sul margine di un rio</i>, G. Cordella  <i>L'addio di Blucher</i>  <i>Aria russa</i>, Clementi  <i>Adestes fideles</i>  <i>Melodia de'Pirenei</i>  <i>Preludi</i>, Clementi  <i>Sinfonie . Romanze</i>, Haydn  <i>Marcia del capitano Morgan</i>  <i>Rondo</i>, Clementi  <i>Aria russa</i>, Clementi</p>	<p><i>Preludio</i>, Clementi  <i>Ayre</i>, Mozart  <i>Ayre favorito</i>  <i>Ayre</i>, Händel  <i>Himno chinesco</i>, Clementi  <i>Ayre</i>, Händel  <i>2 Ayres del país de Gales</i>, Clementi  <i>Preludio</i>, Clementi  <i>2 Ayres del país de Gales</i>, Clementi  <i>Preludio</i>, Clementi  <i>Ayre con baxo movido</i>, Clementi  <i>Marcha turca</i>, Clementi  <i>Ayre persiano</i>, Clementi  Nota a pie del autor: continuar aquí con las sonatinas de Clementi  <i>Ayre escocés</i>, Clementi  <i>Ayre irlandés</i>, Clementi  <i>Preludio</i>, Clementi  <i>Ayre del país de Gales</i>, Clementi  <i>Preludio</i>, Clementi  <i>Ayre por Paisiello</i>, Clementi  <i>2 Ayres de Irlanda</i>, Clementi  <i>Bolero favorito español</i>, Clementi  <i>Arietta</i>, Clementi  <i>Preludio</i>, Clementi  <i>Ayre inglés</i>, Clementi  <i>Ayre del país de Gales</i>, Clementi  <i>Preludio</i>, Clementi  <i>Ayre Español arreglado como Rondo</i> por Steibelt  <i>Preludio</i>, Clementi  <i>Ayre</i>, Clementi  <i>Minuete y Trio</i>, Mozart  <i>Gavotta</i>, Händel  <i>Tema variado</i>, Woelfl  <i>Waltz</i>, Beethoven  <i>Allegro</i>, Corelli  <i>Gavotta de Corelli</i>, arr. Clementi  <i>Minuette</i>, Händel  <i>Marcha</i>, Händel  <i>Ayre irlandés</i>, Cramer  <i>Bolero español</i>, adapt. Clementi  <i>Marcha española favotira</i>, adapt. Clementi  <i>Ayre inglés con 2 var.</i>, Bomtempo  <i>Cancion marcial favotira española</i>, Clementi</p>

Desconocemos los criterios de Clementi para establecer una modificación de la elección de las piezas y compositores entre las diferentes ediciones de su método, pero sabemos que como músico y editor estaba muy al tanto de las novedades musicales en toda Europa y que la sexta edición se difundió en diferentes ciudades de habla española y la traducción italiana llegó a conocerse y a utilizarse al menos en el Conservatorio de Nápoles y Milán, entre otras muchas ciudades italianas. Dada la elevada demanda y difusión del método se puede suponer que la elección del repertorio tuvo buena aceptación. Con ello el método de Clementi contribuyó a la difusión de un repertorio clásico en diferentes países europeos<sup>416</sup>.

De gran importancia es la clasificación de los compositores que incorpora Hummel al suplemento de su obra didáctica atendiendo a los niveles de dificultad de ejecución. Incorpora las piezas y autores que deberían guiar el progreso del alumno desde los rudimentos del aprendizaje hasta el completo manejo del instrumento:

- para principiantes recomienda una selección de piezas fáciles de Müller, Pleyel, Wanhall, Dussek, Kuhlau, Clementi, Czerny, Gelinek, Liki, Haslinger, Hummel y Häser.
- Para un nivel más avanzado Pleyel, Kozeluch, Hummel, Haydn, Mozart y Clementi.
- Para alcanzar un mayor nivel de ejecución Mozart, Clementi, Dussek, Beethoven y Cramer.
- Para continuar con los *estudios* de Cramer y el *Gradus ad Parnassum* de Clementi.
- Para terminar, sugiere moldear el gusto y ejercitar la práctica en el estilo fugado de composición de J.S. Bach y Händel.

Reúne una gran variedad de compositores del clasicismo germánico y anglosajón, y alguno del barroco. En un nivel avanzado coloca dos obras importantes en la enseñanza del instrumento que han perdurado hasta la pedagogía moderna como referente técnico: el *Gradus ad Parnassum* de Clementi –en los planes de estudios actuales se estudia a partir de 1º de Grado Medio- y los estudios de Cramer, incorporados actualmente a partir de 4º de piano en una buena parte de los conservatorios europeos. Las fugas de Bach y Händel también se han mantenido en

---

<sup>416</sup> No debemos olvidar que la sexta edición de su método introduce una de las primeras obras para piano de Beethoven en España (ver Cap. III, p. 371).

programa a lo largo de los últimos doscientos años. Se entiende que a partir del dominio de los estudios de Cramer y Clementi, últimos autores propuestos por Hummel en su clasificación junto a Bach y Händel, las metas del discípulo se ampliaran pasando a abordar un repertorio concertístico de mayor embergadura. El título del método aporta información acerca de los niveles a los que se destina la obra: “Escuela completa teórico-práctica de la ejecución pianística, desde la enseñanza elemental inicial hasta la formación más completa”<sup>417</sup>. Supuestamente al concluir su estudio el discípulo habría adquirido una formación sólida que le permitiese profesionalizarse.

Equiparando el nivel de obras y autores que propone Hummel como final del recorrido del aprendizaje a la didáctica actual del instrumento detectamos que ese último nivel de formación que se impartía a principios del siglo XIX sería el equivalente a un 3º ó 4º de Grado Medio actual, en el cual ya sería posible interpretar un repertorio de concierto con géneros como sonatas, variaciones, preludios y fugas, divertimentos o conciertos clásicos para piano y orquesta. O sea, el pianista no habría alcanzado el grado de maestría pero, en el supuesto de que hubiese alcanzado con perfección el último nivel propuesto por Hummel, estaría capacitado para participar y lucirse en los conciertos domésticos o en las Academias Filarmónicas que se organizaban en los distintos espacios filarmónicos de la época. La mayoría de las piezas a las que se refiere su método no requieren un nivel técnico demasiado elevado sino más bien medio, por lo que creemos que el destinatario sería más que un público profesional consagrado, uno que se acercaba al instrumento como aficionado, pero que quería aprender a tocar el piano con rigor.

Adam recurre en su método a los autores ya citados del clasicismo vienés y además a otros que en ese momento se interpretaban también en el clave como Carl Philip Emanuel Bach. Clementi, en la primera edición de su método apuesta por un escenario más internacional, recuperando además de las piezas de Corelli, Couperin, Rameau, C. Ph. E. Bach, Haendel o Scarlatti, una *Polonesa* de Field o unas variaciones de

---

<sup>417</sup> Traducción propia del título en alemán: *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte Spiel vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung*, 3 vols., Viena : Tobias Haslinger, 1828. Discernimos de las apreciaciones que hace Chiantore sobre este título colocando el último nivel del aprendizaje en “el grado más alto de perfección”, equiparable al “virtuosismo que la fama de su autor avalaba”. (CHIANTORE Luca, *Historia de la técnica pianística...* (2001), p. 236). Hummel se refiere en todo momento a la intención de formar buenos intérpretes profiriéndoles una enseñanza completa, y de ahí al intérprete virtuoso hay una separación de nivel.

Bomtempo, más cercanas a la fecha de edición del método. Si Clementi recurre a un *minueto* de Scarlatti, Adam considera interesante incluir en su método (1804) una *sonata* del mismo. Se puede decir que, aunque en representación escasa, a través de los métodos se exporta a Europa el estilo de tecla del autor italiano residente en Madrid. En la edición española publicada diez años más tarde, Clementi recurre a compositores más modernos como Steibelt, Woelfl, Beethoven, Cramer y de nuevo Bomtempo. A través de los métodos se hace evidente la internacionalización de unos repertorios pianísticos comunes que contribuyen a la homogeneización de las técnicas interpretativas de la época.

Los compositores operísticos están ampliamente representados en las obras didácticas también gracias al músico checo educado en Praga, Ludwig Wenzel Lachnith (1746-1820), quien incorpora en su método sucesivas piezas derivadas de la música operística que fue compuesta en torno a 1800 y que acababa de triunfar en París. Lachnith tuvo ocasión de conocerla, pues en 1773 se había desplazado a París para ampliar sus estudios de trompa y después de piano, con el compositor operístico francés A. Danican-Philidor. Como ya hemos visto, durante su estancia en la capital francesa conoció las óperas de: Nicolas Dalayrac, Luigi Cherubini, André Ernest Modeste Grétry y Vicente Martín y Soler, de quienes recogió diversas reducciones para piano en su método.

Adam también incluye piezas derivadas de música operística de Gluck y de Haendel. En este último autor también se fija Clementi. Y las reducciones de breves fragmentos de las óperas Rossini engrosan la traducción española del método de Viguerie. De nuevo podemos comprobar la afición existente por la ópera.

Este repertorio se vendía también a veces como suplemento. Ello evitaba tener que adquirir todo el libro y así se podía escoger el cuaderno equivalente al progreso individual. Es decir, proliferaba la fórmula de venta de los mismos por fascículos. Factor de importancia en relación con los métodos extranjeros, pues tenían precios más elevados.

Una mención especial merece la poca representación de mujeres compositoras en las obras didácticas. Alguna pudo difundir sus obras en los métodos, como M<sup>a</sup> Concepción Nagusia, discípula de José Sobejano y Ayala, que contribuyó al mismo con un *Vals* y un *Zortzico*. Por el contrario, la mujer de principios del siglo XIX era receptora de una gran parte de las dedicatorias extendidas por los compositores. La

música formaba parte de su formación, le distinguía socialmente y le servía de entretenimiento. El sexo femenino puede ser considerado como uno de los grandes consumidores de la música pianística de la época. Cole le otorga el protagonismo en la transición del clave al piano y considera que la mujer se sintió identificada con el nuevo modelo de piano de mesa fabricado en un principio por Zumpe, cuyo tamaño y sonoridad eran más adecuados a las prácticas interpretativas del sexo femenino<sup>418</sup>.

---

<sup>418</sup> Cole atribuye a la mujer un 80% del consumo pianístico durante el último tercio del siglo XVIII y principios del XIX (COLE, Michael, "Transition from Harpsichord to Pianoforte-the important role of women", en: BOJE, Hans; LUSTIG, Mónica (eds.), *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, Augsburg: Wiessner-Verlag, 2006, p. 52).

***CAPÍTULO III***  
***REPERTORIO PARA PIANO***

---



En este capítulo analizamos la difusión y recepción en Madrid de la literatura nacional e internacional para piano durante el primer tercio del siglo XIX.

En un estudio preliminar del repertorio abordamos la clasificación y evolución de los géneros con la finalidad de poder trazar un panorama general. A continuación nos centramos en géneros concretos, en sus características y comportamiento. Comenzamos exponiendo cuáles fueron los más relevantes durante el último tercio del siglo XVIII, periodo de tránsito a lo largo del cual el piano convivió con otros instrumentos de tecla compartiendo su literatura; avanzamos a través de un repertorio específico para piano, en el que confluyeron ciertos factores relevantes como el despertar de las tendencias nacionalistas opuestas a las corrientes musicales extranjeras y propulsoras de géneros con música de carácter popular, la inestabilidad política que vivió España causada por la Guerra de la Independencia, y el furor por la ópera italiana que se extendió por toda Europa.

### **1. CLASIFICACIÓN DEL REPERTORIO POR GÉNEROS**

El repertorio analizado para esta tesis doctoral abarca algo más de novecientas obras para piano, lo que supone un volumen considerable. Antes de llevar a cabo un estudio pormenorizado del repertorio por periodos cronológicos realizamos una clasificación de las obras por géneros. Tenemos en cuenta los que son más representativos de la época, comprobando que muchos de los géneros que integran las partituras consultadas coinciden con los que fueron objeto de transacciones comerciales de almacenistas y libreros de la época, con los que se anunciaban a la venta en la prensa, y con los que se representaban en los teatros y en los conciertos.

Para la clasificación de las obras pianísticas tomamos como guía el libro de Nieves Iglesias Martínez e Isabel Lozano Martínez<sup>1</sup>. Ordenamos el repertorio teniendo en cuenta, si se trata de piezas de danza, de piezas derivadas de la música vocal, de piezas de carácter improvisatorio o si se trata de “piezas breves” para piano a menudo sin título que no se pueden clasificar en un género concreto.

---

<sup>1</sup> IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves y LOZANO MARTÍNEZ, Isabel, *La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*. Madrid: Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura, 2008.



Dentro de estas últimas, las “piezas breves”, incorporamos las composiciones cortas que responden a alguno de los siguientes tipos:

- Las que presentan títulos genéricos como *Pequeñas piezas*<sup>2</sup>, *Música para forte piano*<sup>3</sup>, *6 piéces faciles*<sup>4</sup>.
- Las que no llevan título y sólo presentan indicaciones de *tempo*.
- Las encabezadas por títulos característicos como *El triunfo* o *La bella capricciosa*<sup>5</sup>.

En el apartado “Reducciones y transcripciones de ópera” incluimos las reducciones de las oberturas, frecuentemente denominadas “sinfonías”, las transcripciones de arias, cavatinas, dúos y partes corales. En los casos en los que hemos localizado un mismo tema musical presentado en varias formas tenemos en cuenta para su clasificación:

- Si procediendo de obras instrumentales originalmente compuestas para orquesta u otro conjunto instrumental han sido arregladas para piano, como es el caso por ejemplo de las reducciones para piano de oberturas operísticas o de tríos, cuartetos, quintetos, etc., en cuyo caso se considerarían la misma obra.
- Si son obras derivadas de piezas vocales que han mantenido la forma vocal adaptándola al instrumento y suprimiendo el texto<sup>6</sup>, como ocurre en las transcripciones para piano de arias, romanzas, etc.
- Si el resultado de la intervención en la obra original que no estaba destinada al piano ha sido la creación de una obra nueva para piano como es el caso en algunas fantasías, rigodones, variaciones, etc.

En otro apartado agrupamos las piezas derivadas de otras obras vocales como las canciones, himnos y romances. Dentro de los géneros de carácter improvisatorio agrupamos las fantasías, caprichos o divertimentos; y el resto de los géneros se incluyen en la clasificación por separado.

---

<sup>2</sup> SOBEJANO Y AYALA, José *Pequeña pieza en Si m* (mss.) [RABASF, FJIM-5,2.c].

<sup>3</sup> VEDRUNA, Dolores de, *Música para forte piano*, (mss.), [BNE, M/1194].

<sup>4</sup> HUMMEL, Johann Nepomuk, *6 piéces faciles* Op. 52, Paris: Mce. Schlesinger [ca.1824] [BNE, MP/3586 /1].

<sup>5</sup> VIGUERIE, Bernard, *El triunfo*, [Madrid]: Bartolomé Wirmbs, [ca.1830] [BNE, M/1286]; HUMMEL, Johann Nepomuk, *La bella capricciosa*, París : Mce. Schlesinger, [ca.1824] [BNE, MP/3586 /1].

<sup>6</sup> Ferguson se refiere a las versiones para teclado de un original vocal *Arreglos o Imitaciones de canciones* (Ferguson, Howard, *La interpretación de los instrumentos de teclado del siglo XIV al XIX*, Madrid: Alianza, 2003, p. 31).

En el gráfico siguiente presentamos la división del repertorio para piano (1800-1830) por géneros:

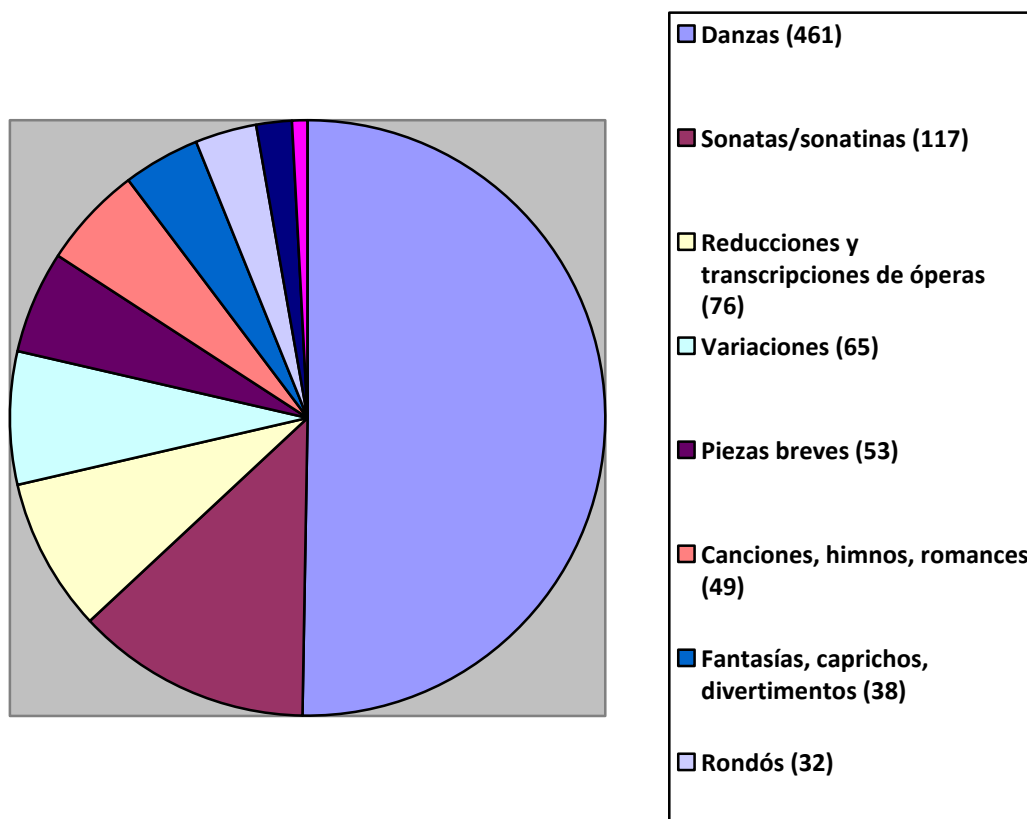


Fig. 1. Géneros para piano difundidos en Madrid durante el primer tercio del siglo XIX

Como se puede apreciar, durante el primer tercio del siglo XIX existió un predominio absoluto de las danzas para piano sobre las demás composiciones, con un porcentaje ligeramente mayor al 50%. Sin duda fue el género más difundido que, como veremos más abajo, engloba una gran variedad de bailes. Ninguno de los otros géneros supera el 13%, aunque la cantidad de sonatas/sonatinas, reducciones de oberturas, transcripciones de óperas y variaciones es notable.

Teniendo en cuenta que la Guerra de la Independencia y los cambios de reinados acaecidos durante las tres primeras décadas del siglo XIX repercutieron en la vida social y cultural española alterando de forma significativa tanto la práctica musical como los géneros que se produjeron en ese momento, hemos optado por establecer una periodización temporal para obtener un enfoque más concreto de la evolución del repertorio. Hacemos coincidir los espacios de tiempo seleccionados con los tres

reinados a los que España estuvo ligada durante el primer tercio del siglo XIX: el de Carlos IV, José I y Fernando VII. De esta manera obtenemos periodos sujetos a realidades socio-culturales y políticas diferentes, a partir de los cuales se articuló una actividad musical propia.

Al aplicar dicha periodización a los géneros presentados en el gráfico anterior (Fig.1) obtenemos su evolución a lo largo de los tres periodos en la siguiente tabla<sup>7</sup>:

	<b>Ca.1800-1808</b>	<b>1808-1813</b>	<b>1814-ca.1830</b>	<b>Total</b>
Danzas	207	29	225	<b>461</b>
Sonatas / Sonatinas	34	39	44	<b>117</b>
Reducciones y transcripciones de óperas	20	4	52	<b>76</b>
Variaciones	18	9	38	<b>65</b>
Piezas breves	25	3	25	<b>53</b>
Canciones, himnos, romances	21	17	11	<b>49</b>
Fantasías, caprichos, divertimentos	2	7	29	<b>38</b>
Rondós	14	6	12	<b>32</b>
Marchas	3	7	7	<b>17</b>
Batallas	0	7	0	<b>7</b>
Nocturnos	0	0	1	<b>1</b>

Fig. 2. Evolución de los géneros para piano difundidos en Madrid 1800-1830

Uno de los elementos más significativos que refleja esta tabla (Fig.2) es el descenso de fuentes durante el gobierno de José I. Esta circunstancia puede ser debida a que parte de la nobleza y de la burguesía adinerada se desplazaron a otras ciudades interrumpiendo la actividad musical que venían desarrollando en la capital; a que las turbulencias de la guerra ocasionaran la desaparición de fuentes; a la evacuación de

---

<sup>7</sup> Esta tabla y las siguientes son de elaboración propia. Véase la base de datos incorporada en apéndice nº 1.

partituras a otras ciudades y países; y a una práctica musical más reducida en Madrid. Este sexenio debe ser considerado por lo tanto como un periodo excepcional a la hora de establecer estadísticas del repertorio.

También cabe destacar el comportamiento constante y sin grandes fluctuaciones de determinados géneros como las sonatas y las sonatinas, más vinculados a la música doméstica y al aprendizaje, pues están presentes en numerosos métodos para piano. No debemos olvidar que la sonata es el género clásico por excelencia.

También se desprende de la tabla que durante el periodo josefino se difunden géneros que antes no habían aparecido en las partituras pianísticas como las batallas; y otros que ya estaban presentes en el repertorio desde principios del siglo XIX, como las marchas, incrementan su número. Por otra parte, las canciones patrióticas y los himnos son representativos de esta época. Estas piezas vinculadas con la música militar experimentan un notable incremento durante el reinado josefino y, como se puede apreciar en la siguiente tabla, descienden durante la restauración fernandina a excepción de las marchas que se mantienen igual:

	<b>Ca.1800- 1808</b>	<b>1808- 1813</b>	<b>1814- ca.1830</b>
Batallas	0	7	0
Marchas	3	7	7
Canciones patrióticas	0	7	2
Himnos	1	5	1

Las canciones y los himnos solían cantarse acompañados con el piano o con la guitarra y solamente en algunas ocasiones fueron transcritos para piano con el fin de acrecentar su difusión, razón por la cual no son tan numerosas en las fuentes recogidas para piano solo.

El furor por la ópera, sobre todo la italiana, motiva la abundancia de transcripciones y reducciones de las óperas de moda, que se incrementan a partir de 1816 debido al estreno de las óperas de Rossini en España. Le siguen de cerca las variaciones, género que se presta a la utilización de melodías conocidas introduciendo cada vez pequeñas

modificaciones; y los divertimentos se consolidan durante la tercera década del siglo como uno de los géneros preferidos de los aficionados destinados al entretenimiento doméstico y de salón, aunque no alcanzan las cuotas de los géneros anteriormente citados.

En cuanto a las danzas para piano, como ya hemos indicado, es el género más numeroso. Engloba una gran variedad de tipos de danza, tanto antiguas como modernas, nacionales e internacionales. Dentro de las danzas españolas se encuentran la seguidilla, el fandango, la bolera, la cachucha, la jota, la rondeña, el zortzico y el zapateado; en las danzas cortesanas se engloban las heredadas del siglo anterior como el minueto, la contradanza, la alemanda, en menor medida la gavota; y el vals, arraigado en las costumbres aristocráticas vienesas y asentado en los salones austríacos desde 1760. Junto a éstas, también se difundieron otras danzas europeas que detallamos en la siguiente tabla:

	<b>1800-1808</b>	<b>1808-1813</b>	<b>1814-1830</b>	<b>Total</b>
Valses	28	2	85	<b>115</b>
Minuetos	72	7	12	<b>91</b>
Contradanzas	40	1	20	<b>61</b>
Danzas características	10	8	17	<b>35</b>
Polonesas	5	0	22	<b>27</b>
Rigodones	2	0	20	<b>22</b>
Alemandas	17	0	2	<b>19</b>
Polcas	2	0	12	<b>14</b>
Seguidillas	5	2	7	<b>14</b>
Boleras	7	2	3	<b>12</b>
Cachuchas	2	4	3	<b>9</b>
Fandangos	5	1	3	<b>9</b>
Gavotas	5	0	4	<b>9</b>

Galops	0	0	5	<b>5</b>
Mazurcas	0	0	5	<b>5</b>
Tiranas	2	1	1	<b>4</b>
Jotas	2	1	1	<b>4</b>
Rondeñas	2	0	1	<b>3</b>
Zortzicos	1	0	1	<b>2</b>
Polos	0	0	1	<b>1</b>
Zapateados	1	0	0	<b>1</b>
Pasodoble	0	0	1	<b>1</b>
<b>Total Danzas</b>	<b>207</b>	<b>29</b>	<b>225</b>	<b>461</b>

Fig. 3. Danzas para piano difundidas en Madrid durante el primer tercio del siglo XIX<sup>8</sup>

Como se puede apreciar, la difusión de una gran cantidad de minuetos y contradanzas marca el comienzo del siglo XIX, aunque estas danzas de ascendencia francesa disminuyen paulatinamente según avanza el periodo. La trayectoria del vals es sin embargo la contraria, es el género que más asciende al final del periodo de estudio después de haber sufrido un descenso notable durante la ocupación francesa. Otra danza de origen francés que comienza el siglo con poca difusión, pero que durante la tercera década se consolida como una de las más interpretadas, es el rigodón. Junto a él proliferan en torno a la tercera década del siglo otras danzas, en su mayoría importadas, como las polonesas, polcas, mazurcas y galops.

En menor medida que las danzas cortesanas se difunden en los primeros años del siglo danzas españolas como las boleras, fandangos, seguidillas y tiranas. Se trata de composiciones impregnadas de un carácter popular que a menudo están presentes en las representaciones dramáticas de los teatros, en los *saraos* y en otros encuentros sociales. Todas ellas disminuyen hacia el final del periodo a excepción de las seguidillas.

<sup>8</sup> Se puede ver el gráfico correspondiente a esta tabla en la p. 322.

A partir de la restauración fernandina los bailes de salón como las polcas, mazurcas, polonesas rigodones y valeses, interpretados en España al igual que en el resto de Europa, desplazan a las anteriores danzas cortesanas y danzas españolas cultivadas durante la primera década del siglo.

## **2. GÉNEROS PARA TECLA HACIA 1800**

La música para piano no se diferenció de los otros instrumentos de tecla hasta ya iniciado el siglo XIX, momento en el que se asentó un lenguaje específico para el instrumento. Durante un periodo de tiempo que abarca el último tercio del siglo XVIII y comprende hasta aproximadamente 1820 coexistieron el clave, el órgano, el clavicordio y el piano. Los músicos interpretaron una gran parte de las obras indistintamente en cualquiera de estos instrumentos, que compartían una escritura musical común a todos ellos<sup>9</sup>, por lo que ha sido difícil discernir si un género perteneciente a esta época, en torno a 1800, estaba dirigido al piano o a otro instrumento de tecla. En las partituras en las que todavía no se especifica si la pieza puede ser interpretada al piano, hemos tenido que aplicar otros criterios que nos permitieran seleccionar las obras. Por un lado hemos tenido en cuenta las composiciones que cuentan con una escritura más idiomática. Así mismo, hemos tenido que considerar el empleo que se hacía en esta época de los instrumentos y de sus facultades técnicas para reproducir la escritura musical, comprobando que numerosas composiciones en las que no se especifica el instrumento son susceptibles de ser interpretadas en el piano. Steve Barrel expone que los instrumentos de tecla pueden dividirse en dos grupos según sus cualidades: los que no pueden controlar dinámicamente el volumen de cada tono, como el órgano y el clave; y los que por el contrario sí cuentan con la posibilidad de producir una gradación dinámica, como el clavicordio y el piano. La dinámica que un piano es susceptible de ejecutar y que por lo tanto va a formar parte de su idioma una vez asentado éste, es el *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*; además puede realizar *crescendo*, *diminuendo* y *tenuto*. El clavicordio puede

---

<sup>9</sup> Sobre la evolución de los instrumentos de tecla entre 1770 y 1820 se puede consultar: BORDAS, Cristina, "Tradición e innovación en los instrumentos musicales", en: BOYD, Malcom y CARRERAS, Juan José (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge University Press, 1998 (edición española, Madrid : Cambridge University Press, 2000). José Climent ha matizado sobre el instrumento de tecla para el que están escritas algunas obras para tecla (CLIMENT, José, "La música española para tecla en el siglo XVIII", *Revista de Musicología VIII*, (1985), 1, pp. 15-21).

reproducir además de las anteriores el *trémolo* y el *portato*<sup>10</sup>. Las indicaciones de los registros tímbricos excluyen también a veces el uso de alguno de los instrumentos, por ejemplo el registro de arpa podía aparecer incorporado en un piano y no en el clave o en el órgano<sup>11</sup>. Conociendo estas y otras posibilidades y observando las anotaciones insertadas en las partituras, casi siempre hemos podido determinar si la obra se podía interpretar con el piano. Ha habido casos en los que las piezas estaban destinadas simultáneamente a varios instrumentos concretos, entre los que se encontraba el piano, como los ejemplos siguientes: *Quaderno primero de una Colección de piezas de Música para Clavicordio, Forte-piano y Órgano*<sup>12</sup>; *Six sonatines pour clavecin ou forte piano faciles et par gradation*<sup>13</sup>; *Sonate pour le clavecin ou pianoforte*<sup>14</sup>; o los *Diez minuets para clave y fuerte piano*<sup>15</sup>.

En las piezas de la primera década del siglo XIX que ya están dirigidas expresamente al piano se mantiene en general invariable una buena parte de los géneros que se trasvasan de otros instrumentos de tecla y las estructuras musicales de los mismos. Cole insiste en que los primeros intérpretes y compositores para piano estaban acostumbrados a la sonoridad y lenguaje del clave, y que esta circunstancia condicionaba sus creaciones<sup>16</sup>. No obstante, como veremos más abajo, en alguna de las piezas de esta época se pueden apreciar ya elementos específicos de la escritura pianística. Al ofrecer el piano una amplia gama de dinámicas que el clave no podía ofrecer, la variedad de ornamentos en la melodía se reducen y los recursos de acentuación cambian. Por ejemplo, en el piano ya no es necesario cargar una nota con una apoyatura o mordente para resaltarla, sino que los compositores acuden a los

---

<sup>10</sup> BARREL, Steve, “El Clavier, reflejado en la Música para Teclado de Carl Philipp Emanuel Bach”, *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música de la Fundación Gulbenkian, 1992, p.115.

<sup>11</sup> Sobre los registros en los pianos se puede ver capítulo II, pp. 223-230.

<sup>12</sup> SESSÉ, Juan, *Quaderno primero de una Colección de piezas de Música para Clavicordio, Forte-piano y Órgano*, [s.e.] [s.f.] [BNE, Mp/2438/12]. Se anuncia en el DM, 24.8.1786, año que podría coincidir con la fecha de edición.

<sup>13</sup> PLEYEL, Ignace, *Six sonatines pour clavecin ou forte piano faciles et par gradation*, París: Sieber, 1791, [BNE, MC/3886/2]. Estas sonatinas se anunciaban a la venta en el DM, 2.4.1803.

<sup>14</sup> HAYDN, Joseph, *Sonate pour le clavecin ou pianoforte*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1798, [BNE, MC/21/45]

<sup>15</sup> MONTERO, Joaquín, *Diez minuets para clave y fuerte piano*, 1764, rev. Antonio RUIZ-PIPÓ [BNE, Mp/3075/7].

<sup>16</sup> COLE, Michael, “Transition from Harpsichord to Pianoforte-the important role of women”, BOJE, Hans; LUSTIG, Mónica (eds.), *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, 23, Augsburg: Wissner-Verlag, 2006, p. 51.



signos de acentuación para conseguir ese efecto. La textura se simplifica para otorgar preponderancia y claridad a la línea melódica, que solía aparecer acompañada de un bajo armónico.

Como ejemplos representativos de la adopción llevada a cabo por el piano de géneros de actualidad antes destinados al clave y de la transición del lenguaje del clave al piano, vamos a comparar dos manuscritos anónimos: uno para clave del siglo XVIII que carece de título<sup>17</sup> y otro para piano de comienzos del XIX en cuya portada se puede leer: *Música manuscrita Tomo 2º, Piezas de piano*<sup>18</sup>. Al tratarse en ambos casos de cuadernos manuscritos, no podemos establecer con certeza una fecha exacta de composición de las obras, pero creemos que éstas son representativas de los géneros interpretados en los momentos en que se copiaron:

<b>Cuaderno manuscrito de piezas para clave [s. XVIII]:</b>	<b><i>Música manuscrita Tomo 2º, Piezas de piano</i> [s. XIX]:</b>
<p><i>Minues.</i>  <i>Minué de la princesa.</i>  <i>Paspié de la princesa.</i>  <i>Minué.</i>  <i>Paspié.</i>  <i>Minué.</i>  <i>Marcha.</i>  <i>Contradanzas.</i>  <i>Vaile yngles.</i>  <i>Otra [contradanza].</i>  <i>Otra [contradanza].</i>  <i>Retreta.</i>  <i>Retreta del campo.</i>  <i>Allemanda.</i>  <i>Tirana del sacristán.</i>  <i>Fandango.</i>  <i>Minue.</i>  <i>Tirana del coche de la princesa.</i>  <i>Los celos de un amante.</i>  <i>Allegro.</i></p>	<p><i>Minues.</i>  <i>Rigodón.</i>  <i>Polonesa favorita por D. Steibelt.</i>  <i>Polonesa por P. Rode.</i>  <i>Minuet de Mazarredo con una variacion.</i>  <i>Varias alemandas.</i>  <i>Varias contradanzas.</i>  <i>Varios walses.</i>  <i>Varias boleras.</i>  <i>Rigodón.</i>  <i>Fandango alegre.</i>  <i>Otro con diferencias.</i>  <i>La Pia.</i>  <i>El Charandel.</i>  <i>Zortsico.</i>  <i>La Gaditana.</i>  <i>Coplas.</i>  <i>Tirana del bombeo de Cádiz.</i>  <i>Gavota.</i>  <i>Alemandas.</i>  <i>Bayle inglés.</i></p>

<sup>17</sup> BNE, M/1250. Existen muchas fuentes que hacen referencias a la interpretación de determinadas danzas cortesanas durante el siglo XVIII. Además de la que exponemos en el texto, otra de ellas es el tratado de Benito Bails en el que el autor expone: “Quise dedicarme a tocar el calve, por ser un oinstrumento muy acomodado para inventar y ejecutar armonías. Me empeñé, porque así me lo aconsejaron, en tocar minuets, sonatas, etc” (BAILS, Benito, *Lecciones de clave y principios de armonía*, Madrid: Joaquín Ibarra, 1775, prólogo).

<sup>18</sup> BNE, M/2232.

<p>[Allegro].  <i>Tarantela.</i>  <i>Fandango de Cádiz.</i>  <i>Guaracha.</i>  <i>La flor.</i>  <i>Tirana de caga la capa.</i>  <i>Lecsi3n primera-[7ª]: por la clabe de cesolfaut en primera raya.</i>  <i>Cuen terra: verso.</i>  <i>Verso.</i>  <i>Tantum ergo.</i>  <i>Stabat mater.</i></p>	<p><i>Otra Gavota.</i>  <i>Polaca de Mr. Elerman. Sapateado.</i>  <i>Gaita gallega.</i>  <i>Baile de la comedia.</i></p>
--	--

Los bailes que se mantienen en el cuaderno destinado al piano respecto a los recogidos en el cuaderno de piezas para clave son el minueto, la contradanza, la alemanda, la tirana, el fandango y el baile inglés. Géneros que se siguieron cultivando por estar de moda, a pesar del declive que estaba experimentando el clave, y que por ello fueron asumidos por las partituras para piano. Desaparecieron sin embargo, la guaracha, el paspié, la retreta y la tarantela, que fueron sustituidos por otros como el rigod3n, la polonesa, el vals, la bolera, el zortzico y la gavota.

Después de analizar las obras que incluye el cuaderno para piano, hemos detectado que la escritura musical en alguna de las partituras no es todavía específica para el instrumento, pues emplea recursos adscritos al clave (figuraciones rítmicas rápidas y ornamentadas en la melodía, escalas ascendentes o descendentes de figuras muy breves, profusi3n de adornos, cromatismos integrados en las líneas melódicas, frecuentes repeticiones de motivos rítmicos tanto en la melodía como en el bajo que transmiten sensaciones de movimiento, aumento de la sonoridad hacia el final de la pieza mediante notas dobles y no mediante matices, acentos simulados mediante ornamentos, etc.), aunque paralelamente introduce en otras piezas algunos elementos específicos de la escritura pianística (bajo Alberti, señalizaci3n del pedal derecho<sup>19</sup>, las indicaciones de articulaci3n de las notas<sup>20</sup>, anotaciones de matices, y algunas pocas

<sup>19</sup> En la *Polonoise favorite par D. Steibelt* se especifican los signos correspondientes a la resonancia y al final de la misma: *Signé pour metre la pedalle* (círculo atravesado por una cruz), *Signé pour ôter la pedalle* (signo de asterisco). Se puede ver Cap. I, p.123, Fig.19.

<sup>20</sup> Sólo en cuatro *Minuetos* de las cerca de 120 piezas en total.

anotaciones de carácter<sup>21</sup>), como puede comprobarse en el comienzo de la *Polonaise favorite*<sup>22</sup> de Daniel Steibelt (véase Cap. I, p.123, Fig.19).

Como hemos visto, una de las anotaciones que más llama la atención en la partitura es la de los signos correspondientes al pedal de resonancia y al final del mismo, que están especificados al comienzo de la pieza: *Signé pour metre la pedalle, Signé pour ôter la pedalle*. Como veremos en el apartado dedicado a “La configuración del lenguaje idiomático del piano en los métodos” en el segundo capítulo, no deja de ser novedoso en la primera década del siglo XIX incorporar a las composiciones pianísticas indicaciones de pedal. La línea melódica aparece despojada de cargamentos inútiles que pudieran desviar la atención de lo esencial en ella. Su disposición es de una palpable sencillez y aparece sustentada por un bajo que aporta claridad armónica. Estos factores, junto a la periodicidad en el desarrollo de las ideas, contribuyen a su fácil recepción por el público. Vemos que el estilo que presenta ésta y también alguna de las otras piezas, se distancia del estilo de la música barroca y corresponde a una nueva práctica compositiva.

La configuración de unos géneros pianísticos determinados a principios del siglo XIX estuvo también condicionada, entre otros factores, por la versatilidad del instrumento. El piano se adecuaba al consumidor tanto para componer<sup>23</sup>, proporcionar entretenimiento como para revivir las producciones musicales de actualidad. Se elaboraron numerosas transcripciones y reducciones de las sinfonías, conciertos y sobre todo de las óperas conocidas por el público. Estas nutrieron los géneros derivados de la música operística, que fue uno de los referentes más importantes en las partituras para piano de la primera década del siglo<sup>24</sup>. Se trata principalmente de

---

<sup>21</sup> Como en la *Polonesa por P. Rode* en la que figura la indicación de *tempo de polaca* y también de carácter *dolce*.

<sup>22</sup> En: *Música manuscrita, Tomo 2º* [ca.1805] [BNE, M/2232].

<sup>23</sup> “Non moins utile aux compositeurs qu’à l’accompagnement du chant, le Piano est d’une nécessité absolue à ceux qui étudient l’harmonie, c’est sur cet instrument qu’ils peuvent se familiariser avec la théorie des accords, et en étudier la pratique. Le compositeur peut y essayer ses productions et se rendre compte de toutes les parties qui doivent former son orchestre” (Introducción de: ADAM, Louis, *Méthode de Piano du Conservatoire* rédigée par L. Adam membre du Conservatoire. Adoptée pour servir à l’Enseignement dans cet Etablissement, Paris, 1804).

<sup>24</sup> “D. Blas de Laserna, compositor de música de los teatros de esta Corte, ha establecido un almacén en la calle del Príncipe, casa núm. 6. Toda la música que el mismo Laserna tenía en el almacén de papel rayado frente a la Soledad, ha sido trasladada al de la calle del Príncipe, en el cual hallará el público toda clase de composiciones para piano, arias, rondós, polacas, dúos, tercetos, cuartetos y quintetos, con orquesta de los mejores autores. Hay así mismo 159 piezas para cantar con acompañamiento de

óperas francesas de Boieldieu, Dalayrac, Cherubini, Isouard, Gaveaux, Devienne, Souillé, o Méhul, y de óperas italianas traducidas al español ante la prohibición de la Real Orden del 28 de diciembre de 1799 de participar en las representaciones de los teatros a actores, bailarines y cantantes de otras nacionalidades, excluyendo a su vez toda escenificación que no fuese en castellano.

Frente a la importación de obras extranjeras se habían revelado numerosos autores españoles contraponiendo géneros de inclinación popular derivados de los sainetes y de las tonadillas representadas en los mismos espacios escénicos que las óperas. Subirá cree que la Real Orden de 1799 favoreció precisamente el asentamiento de estos géneros<sup>25</sup>, a los que pertenecen los numerosos bailes, como hemos visto en el ejemplo de los dos cuadernos manuscritos, que no presentaron complicaciones de adaptación al piano como los fandangos, boleras o seguidillas. La funcionalidad de estas piezas estaba dentro de la línea de las reuniones sociales de entonces por el atractivo y accesibilidad interpretativa que ofrecían. Estas danzas mantuvieron su identidad, a la vez que adecuaron su escritura a las necesidades técnicas del instrumento. En su conjunto configuran una línea de oposición a la invasión de la música extranjera y se pueden considerar como una clara expresión de nacionalismo que se fue incrementando según avanza el siglo. Desde la prensa se hicieron llamamientos a la conciencia popular para que se prestase menos atención a la música procedente de fuera y más a la creada en el país. Como ejemplo paradigmático aportamos el siguiente anuncio, en el que su autor se da a conocer bajo el seudónimo de *El Español*, y se refiere en concreto a la irrupción de la música instrumental procedente de Italia, Alemania y de otras partes de Europa:

Noches pasadas fui a oír una Academia que daba en su casa un excelente Profesor de violín [...] se tocó un Quinteto con guitarra compuesta por el incomparable Don Luis Bocherini, que aseguro a Vd., que arrebató los espíritus de todo el auditorio [...] ¿podrá Vd. persuadirse que es desconocida de la mayor parte de nuestros músicos? ¿Podrá Vd. creer que viven con tan poco conocimiento del arte que profesan, que están muy persuadidos de que no puede haber música de algún mérito que no haya antes pagado derechos en las Aduanas de Italia? [...]. No hay Teatro en España donde cualquier pieza de música que se presente, a excepción de tal cual tonadilla, no se haya escrito en Italia

---

piano, sacadas de las óperas y operetas que se han ejecutado en esta Corte, como igualmente tres canciones y 6 dúos de Asioli, otras 6 de Recini, y la titulada el mal de amor, propio de Laserna, todas con el correspondiente acompañamiento para piano” (DM, 27.10.1807).

<sup>25</sup> SUBIRÁ, José, *Temas musicales madrileños*, Madrid: Instituto de estudios madrileños, C.S.I.C., 1971, p. 145.

[...]. Me dirán los Señores músicos, pero Señor, si no tenemos maestros, no tenemos compositores, y todos los días nos llegan de Alemania, de Italia y otras partes las excelentes obras de Hayden, Paisiello, Cimarosa, Pleyel, y otros insignes compositores ¿qué hemos de hacer sino preferir sus obras con desprecio de las nuestras? [...], ¿cómo puede hacer progresos la música en España, si los mismos Profesores que debieren tener más interés por la gloria de su nación, son los que deprimen y desprecian a los hombres de mérito? [...] ¿Y es posible que teniendo en nuestro propio suelo tantos hombres de mérito para la composición, y tal plaga de poetas, y un lenguaje claro, sonoro y majestuoso con una música nacional, viva y significativa, hemos sólo de apetecer lo extranjero?<sup>26</sup>.

La polémica entre el consumo de la música generada en España y de la importada es una trayectoria constante que acompaña las tres décadas de estudio de este trabajo y que marca algunas de las características peculiares de una parte los géneros pianísticos consumidos una vez iniciado el siglo XIX.

## **2.1. Danzas para piano**

Los géneros dancísticos en la literatura para piano de principios de siglo reflejan lo que era la práctica del baile en los diferentes espacios musicales de la época, como los salones, los teatros o los cafés. Desde el punto de vista de Gosálvez<sup>27</sup>, los tratados de Pablo Minguet e Irol (1733-1778) dedicados a la enseñanza de danzas cortesanas, que iban dirigidos a los aficionados, son un ejemplo significativo en el repertorio de danza de la segunda mitad del siglo XVIII<sup>28</sup>. En su *Breve explicación de diferentes danzas y contradanzas que se usan en Europa* y en su *Arte de Danzar a la Francesa, adornado con quarenta y tantas láminas, que enseñan el modo de hacer los passos de las Danzas de Corte*, Minguet menciona las danzas francesas que se habían puesto de moda en España con la llegada de los Borbones como el minueto, la alemana o el chamarán, interpretadas junto a la música de cámara y a las canciones en los salones nobiliarios y

---

<sup>26</sup> DM, 14. 12. 1798.

<sup>27</sup> Véase: GOSÁLVEZ, Carlos José, *La edición musical española hasta 1936*, Madrid: Asociación Española de Documentación, 1995, p. 38.

<sup>28</sup> Comprobamos la existencia de varias ediciones de cada uno de sus tratados, lo que nos da una idea de la elevada demanda de los mismos: MINGUET E YROL, Pablo, *Arte de Danzar a la Francesa: adornado con quarenta y tantas laminas, que enseñan el modo de hacer los passos de las Danzas de Corte*, Madrid: imprenta del autor, 1758 [de esta obra se realizaron al menos tres ediciones]. *Breve explicacion de diferentes danzas y contradanzas*, Madrid, imprenta del autor, 1760. *Breve tratado de los passos del danzar a la española: que oy se estilan en las seguidillas, fandango, y otros tañidos*, Madrid: imprenta del autor 1764.

burgueses de esta época<sup>29</sup>. En estos salones se organizaban *soirées* musicales o reuniones sociales. Además, Minguet en su *Breve tratado de los passos del danzar a la española: que oy [sic] se estilan en las seguidillas, fandango, y otros tañidos* explica que más allá de las contradanzas, en España se practicaban otros géneros como las seguidillas y los fandangos. Estas formas de bailes nacionales junto a las boleras o tiranas tenían su origen en las Tonadillas escénicas dieciochescas representadas en los teatros<sup>30</sup>, y con el tiempo se desgajaron de ellas para adquirir autonomía propia, intercaladas entre los sainetes y las comedias. En otras ocasiones se colocaron al final de la representación teatral, en la que una vez terminada la última obra se ofrecían, según costumbre dieciochesca, como “fin de fiesta”<sup>31</sup>. Nos llega a través de fuentes documentales de la época cómo estas danzas españolas despertaban en los asistentes un gran entusiasmo: “Lo que yo deseo cuando acabo de ver una comedia, no es ver salir a un hombre muy serio a hacer juegos de pies con el baile inglés ni la gavota, sino oír aquel repiqueteo de las castañuelas que me levanta de la luneta preludiando las inexplicables gracias del fandango”<sup>32</sup>.

Según se desprende de la programación publicada en los anuncios hemerográficos madrileños de cada uno de los tres teatros existentes a principios de siglo en la capital, sabemos que las tonadillas y sainetes se ofrecían en los Coliseos del Príncipe y de la Cruz, y que el de los Caños del Peral se dedicaba sobre todo a representaciones operísticas:

En el coliseo de la calle de la Cruz se representará la comedia en tres actos intitulada: *Las cuentas del gran Capitán*, con una tonadilla, sainete y fin de fiesta. A las 4 ½.

En el de la calle del Príncipe se ejecutará [sic] la comedia intitulada: *Para vencer amor, querer vencerle*, con una buena tonadilla, sainete y fin de fiesta. A las 4 ½-.

---

<sup>29</sup> Referente al salón decimonónico se puede consultar: ALONSO, Celsa, “Los salones: un espacio musical para la España del XIX”, *Anuario Musical*, vol. 48 (1993).

<sup>30</sup> Para más información al respecto se puede consultar: SUBIRÁ, José, *Historia de la música teatral en España*, Madrid: Labor, 1945; LOLO, Begoña, “La tonadilla escénica, ese género maldito”, *Revista de Musicología*, vol. XXV, n° 2 (2002), pp. 439-469. LOLO, Begoña, *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII: la tonadilla escénica*, Madrid: Museo de San Isidro, 2003. LOLO, Begoña; LABRADOR, Germán, *Música en los teatros de Madrid I. Antonio Rosales y la tonadilla escénica*, Madrid: Alpuerto-CAM, 2005.

<sup>31</sup> Las programaciones en los anuncios de la prensa dejan constancia de esta organización de los bailes en las representaciones teatrales. Sobre el teatro en Madrid se puede consultar también la tesis doctoral de M<sup>a</sup> Mercedes ROMERO PEÑA, *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814), en especial el de la Guerra de la Independencia*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2007.

<sup>32</sup> MARTÍNEZ VILLEGAS, Juan; *El Fandango (1844-1846)*, Madrid: Wenceslao Ayguals de Izco, 1845, p. 19.

En el teatro de los Caños del Peral, a la 8 de la noche, se ejecutará la ópera bufa nueva en dos actos titulada: *El casamiento de Fígaro*, música del célebre maestro D. Fernando Per [Paër], y en el intermedio tocará un concierto de flauta el profesor Jorge Edouardo Jalimenh, que está de paso en esta corte<sup>33</sup>.

Estas danzas populares también se ejecutaban en los bailes de máscaras que se organizaban en los teatros. Atendiendo a las programaciones del *Diario de Madrid* entre los años 1800-1814, estos bailes se ofrecían para celebrar acontecimientos relacionados con la casa real como natalicios, cumpleaños, bodas, etc., pero sobre todo durante la época de carnaval entre los meses de enero y febrero, así como en el mes de diciembre y el primero de año. Se celebraron de forma continuada hasta 1808, año en que se interrumpieron debido a la Guerra de la Independencia, y se retomaron a finales de 1810 por orden de José I<sup>34</sup>.

Antonio Cairón publicó en 1820 un compendio de diferentes manuales de baile editados en Francia, aumentándolos con una recopilación descriptiva de los bailes característicos españoles. En él describió las principales reglas de los bailes conocidos en España e incluyó consejos a los compositores de estos géneros<sup>35</sup>. Esta fuente resulta ilustrativa de lo que eran las prácticas dancísticas de principios del siglo XIX y de los géneros que, según su criterio, se bailaban en el país<sup>36</sup>, y que incluyen la Alemanda, Minué, Contradanza, Corriente, Gavota, Danza pirriquia, Pavana, Paspíé, Folías, Pasacalle, Zarabanda, Bolero, Fandango, Seguidillas manchegas, Canario, Branla, Danza prima, Gira, Baile gímnico, Greca, Gaita gallega, Bizarro, Jota, Landún, Villano, Tarantella, Zarambeque, Mitote, Danza mímica, Danza de espadas, Dama, Jorco, Caballero, Paisana, Pela, Palmadica, Giga, Gallarda y Cumbé. El propósito de Cairón, que en un principio era la compilación de las danzas francesas y

---

<sup>33</sup> DM, 26.05.1802.

<sup>34</sup> El empresario Santiago Panati, expone el reglamento para las actividades que se desarrollarían en el teatro de los Caños del Peral a partir de julio de 1810: la composición de bailes estaría a cargo de Monsieurs Lefebre y Ronzi, y se darían una ópera y un baile al mes procurando la correspondencia con Italia para que fueran piezas nuevas. A José I le interesaba mucho la formación de una orquesta, que estaría compuesta principalmente con profesores de la Real Capilla, bajo la tutela de José Lidón, maestro de la Real Capilla, y la dirección de Melchor Ronzi, que era el mejor violín con el que contaban en la Real Capilla. El número de profesores quedó fijado en cuarenta y tres, y al año debían ejecutar por lo menos dos oratorios, dos óperas serias, cuatro operetas bufas y seis óperas en un acto; cuatro veces a la semana debería haber ópera y baile, y doce funciones de música y doce bailes nuevos cada año. (PANATI Santiago, *Observaciones para fomentar el Teatro de los Caños del Peral*, 4 de junio de 1810. A. G. P., Sección Reinados: Gobierno Intruso, Caja 77/1).

<sup>35</sup> CAIRÓN, Antonio, *Compendio de las principales reglas del baile*, Madrid: Imprenta de Repullés, plazuela del Ángel, 1820.

<sup>36</sup> Mantenemos los nombres y el orden con el que aparecen los bailes en el Índice del libro.

que posteriormente amplió a las danzas españolas, muestra la variedad y riqueza de los bailes populares españoles. No todos ellos están representados en las partituras para piano que conocemos, pero sí a la inversa, todos los géneros presentes en las fuentes pianísticas han sido mencionados por Cairón y no descartamos que existan partituras de otros bailes españoles en archivos privados a los que por ahora no hayamos tenido acceso.

Por otro lado, leyendo las crónicas de Mesonero Romanos uno se puede hacer una idea de la popularidad que llegaron a tener estos géneros, los cuales, según el cronista, inundaban las calles y plazas madrileñas, que estaban siempre llenas de animación y bullicio, debido a la elevada espontaneidad con la que la gente acostumbraba a expresarse o manifestarse. Describe Mesonero que además a principios de siglo la villa era poco espaciosa y la oferta de viviendas era escasa para la abundante población que a ella acudía: “El menguado espacio que la Villa ocupaba y sus estrechas calles hacía que éstas se vieran siempre llenas de gente. Muchos de los transeúntes acudían desde todas las provincias buscando algún destino en España y sus Indias, ya que todos los años se imprimía en Madrid una Guía de solicitantes en la que se concretaban las plazas vacantes en el reino y la forma de opositar a ellas”<sup>37</sup>.

En la prensa también se anunciaban de manera constante *saraos* variopintos en casas particulares o en la calle, amenizados por bailes, pantomimas, juegos de magia, o acrobacias. Es decir, ofrecían una amplia variedad de atracciones para captar la atención del público, como se desprende del siguiente recorte de prensa: “En la calle de la Luna, núm. 3, enfrente de Portacali, a las 6 de la tarde, la compañía de volatines ejecutará la función siguiente: principiará con la maroma tirante, seguirán seguidillas manchegas a cuatro, la cuerda floja, los prunchinelas; se ejecutará un baile general nuevo titulado el Amor todo lo vence, ó la Estatua amable; dando fin con una pantomima nueva titulada *Por no darse a la razón, apelar con el rigor*”<sup>38</sup>.

La interpretación de estos bailes servía igualmente para amenizar veladas o “academias instrumentales y vocales” en los diferentes salones, sedes de las sociedades burguesas o en los cafés. El café decimonónico era mucho más que un

---

<sup>37</sup> MESONERO ROMANOS, Ramón, *Escenas Matritenses*, Madrid: Cátedra, 1993.

<sup>38</sup> DM, 2. 05. 1810



mero establecimiento de servicio de bebidas<sup>39</sup>, era un lugar de encuentro y de entretenimiento de un público heterogéneo que buscaba distracción con la lectura de libros o periódicos<sup>40</sup>, con la audición de música agradable o con la tertulia de carácter político o literario. A pesar de que los asistentes no siempre atendían atentamente las interpretaciones que se ofrecían en estos cafés, botillerías y fondas, se puede afirmar que a una parte de los asistentes sí se conseguía acercar a la música que se ofrecía ejerciendo de esta manera cierta influencia en las modas. Uno de los cafés más activos en la organización de conciertos a principios del siglo XIX fue el de “La Cruz de Malta”. De él hemos recogido en *El Indicador de los espectáculos y el buen gusto* nada menos que 56 anuncios del trimestre que va desde el 30 de septiembre al 29 de diciembre de 1822, en los que se informa de los horarios de los conciertos que se ofrecen y los precios de las entradas, que eran de 2, 4 o 6 reales. Aunque *El Indicador* no notificaba los programas ni los intérpretes que iban a actuar, por los anuncios de otros periódicos como el *Diario de Madrid* nos consta que algunos de los músicos que intervenían en dichas academias eran profesionales, que ofrecían obras suyas o composiciones de actualidad, como es el caso del violinista y profesor del conservatorio de París Santiago Mazas<sup>41</sup>.

Existe una relación directa entre el repertorio que se escuchaba en los cafés y el que se interpretaba sobre todo en los salones burgueses y en los salones de las sociedades instructo-recreativas. De hecho, existían compañías de músicos que se daban a conocer en los cafés y que luego ofrecían sus servicios en las casas privadas<sup>42</sup>. Si bien no nos consta que en un principio las sociedades instructo-recreativas, entre las que se

---

<sup>39</sup> Para más información se puede consultar: CASARES RODICIO, Emilio, “El café concierto en España”, en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, vol. II, Madrid: Ed. Complutense, 1994, pp. 1285-1296.

<sup>40</sup> “Habiendo advertido el dueño del gabinete de lectura, de la casa del café de Lebante [sic], la incomodidad que por la estrechez del sitio sufrían los concurrentes, no ha perdonado gasto ni medio alguno para dar a dicho gabinete toda la extensión posible, deseando por este medio complacer al público. Además de los periódicos anunciados se darán a leer los diccionarios de Cortes: seguirá abierto desde las 7 de la mañana hasta las 11 de la noche” (*Gazetín de Anuncios diarios*. 29. Julio.1820).

<sup>41</sup> *Diario de Avisos de Madrid*, 27.07.1816.

<sup>42</sup> Uno de estos anuncios es el siguiente: “La compañía de ciegos músicos, compuesta de una mujer y tres hombres que asiste al café de Tisón y asistió en el verano pasado al Tívoli y salón del Prado, se ofrece a concurrir y ejercer su noble arte en las casas que gusten servirse de su habilidad. Esta compañía tiene estudiadas muchas piezas de música instrumental y vocal de Rossini, las que cantará arregladas a violonchelo, guitarra y dos violines. Las personas que quieran oírla, aunque sea para baile, acudirán a la calle del Almendro, núm. 36, cuarto bajo en el patio” (DM, 12.01.1825).

encontraban las Reales Sociedades Económicas del País<sup>43</sup> o los Liceos<sup>44</sup> ofrecieran sesiones musicales de forma reglamentada y oficial durante el primer tercio del siglo XIX, al menos concedieron a la música un espacio, facilitando de manera informal su instrucción. Las Reales Sociedades alentaron y protegieron además oficios afines al consumo musical como el del grabado musical o la construcción de instrumentos. Éstas y otras sociedades organizaron también actuaciones esporádicas o *academias de música* en sus salones, que generalmente estaban protagonizadas por los mismos socios. La interpretación musical corría a cargo de instrumentos como el clave, piano o la orquesta si era un sitio cerrado, mientras que al aire libre el instrumento usual era la guitarra. Esta disposición podía variar según la ocasión y los recursos que hubiera en cada caso. Basándonos en la representación gráfica de la siguiente imagen, así como en otras fuentes iconográficas y en crónicas de la época, tenemos la idea de que efectivamente para el acompañamiento de algunos bailes populares al aire libre se recurría a la guitarra:

---

<sup>43</sup> Las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País fueron configuradas bajo el reinado de Carlos III a partir de 1775 y entre sus objetivos figuraban el fomento de la educación popular, el impulso de los talleres, la rehabilitación social de los artesanos, la revisión de las ordenanzas de los oficios y el desarrollo de las máquinas para la mejora de la industria, (MORAL RONCAL, Antonio Manuel, *Gremios e Ilustración en Madrid (1775-1836)*, Madrid: Actas, 1998, pp. 48 y ss.)

<sup>44</sup> Modelo de asociación que daba prioridad a las actividades artísticas, recreativas y, en segundo término a las pedagógicas (ALONSO, Celsa, “Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9 (2001), p. 21).



Fig. 4. *El Fandango*<sup>45</sup>

Las danzas de tinte popular se prestaban a menudo a ser acompañadas con taconeos de los “bailaores”, castañuelas, palmadas sobre la tapa de la guitarra o taconeos, y si el momento lo requería, se podían alargar o acortar, para lo cual la interpretación del pianista o de los otros instrumentistas se adaptaba a las circunstancias. No sabemos realmente cómo era el aspecto de la improvisación en la práctica teclística de esta época, ya que no existen estudios previos sobre ello. Hay colecciones de canciones españolas publicadas durante la primera mitad del siglo XIX que incluyen en sus partituras la opción de acompañar la parte cantada con la guitarra o con el piano, y que apoyan esta teoría de que el intérprete adaptaba la tímbrica al acontecimiento que acompañaba<sup>46</sup>.

En este tipo de partituras destinadas a acompañar el baile encontramos una escritura poco detallada, en la cual, el aspecto espontáneo e intuitivo era esencial y en la que el

<sup>45</sup> En: GOMIS, José Melchor, *Regalo lírico: colección de boleras, seguidillas, tiranas y demás canciones españolas*, París: Paccini [183?].

<sup>46</sup> SOR, Fernando, *Twelve songs in Spanish with guitar or piano accompaniment*, música impresa, Brian Jeffery (ed.), Londres: Tecla Editions, 1976. MORETTI, Federico, *Doce canciones*, música impresa, Brian Jeffery (ed.), Londres: Tecla Editions, 1978. *Colección General de Canciones Españolas y Americanas*, Madrid: B. Wirnbs, 1824 (Ver Nota a pie nº 334, Cap.III). PAZ, Narciso, *Collection des meilleurs airs nationaux espagnols, boleras et tiranas avec accompagnement de guitare et de piano ou harpe*, París: Mme. Benoist [ca. 1825] (Ver Nota a pie nº 132, Cap.III).

intérprete podría introducir modificaciones según las circunstancias<sup>47</sup>. Mientras que otra parte del repertorio para piano utilizado en las “academias” o en las veladas musicales era de mayor virtuosismo y contaba con un lenguaje idiomático más específico, con el que se pretendía resaltar aspectos interesantes para el oyente, como la articulación, las intensidades o la pedalización.

Para poder valorar cuales eran las danzas más prodigadas en las partituras para piano durante los ocho primeros años del siglo XIX<sup>48</sup> en Madrid, hemos realizado el siguiente gráfico:

---

<sup>47</sup> Brian Jeffery cree reconocer una evolución gradual en las *seguidillas boleras*, que pasarían de ser pizas bailables a ser canciones para ser interpretadas sin acompañamiento del baile. Esta evolución que culminaría, según Jeffery, en torno a 180-1805. El autor informa sobre una de estas ocasiones en las que la interpretación acompañaba al baile: “En el intermedio de la danza salió la señorita doña Mundeta a bailar un bolero con castañuelas y con una guitarra, que tocaba y cantaba el célebre militar currutaco Fernando Sor, que en guitarra y en cantar boleros es catedrático de primera”. Brian Jeffery considera también que los acompañamientos anotados en algunas *Seguidillas* manuscritas de Fernando Sor son insuficientes y que en su opinión deben ser entendidos como un “esbozo” (citado en JEFFERY, Brian, “The *Seguidillas Boleras* of Sor: with guitar, or with piano?”, en: MORALES, Luisa (ed.), *Cinco siglos de música de tecla española*, Almería: Leal, 2007, p. 338). En el estudio que Celsa Alonso dedica a la *Canción Lírica Española en el siglo XIX* señala también que algunas de las partituras de seguidillas-boleras de esta época presentan la melodía principal y un bajo apenas esbozado, lo que podría significar que el intérprete realizaba espontáneamente el acompañamiento (ALONSO, Celsa, *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, Madrid: ICCMU, 1998, p. 39), aunque no hay fuentes que avalen estas prácticas y faltan estudios sobre lo que era la improvisación en la interpretación.

<sup>48</sup> Hemos establecido el periodo de 1800 a 1808 porque en ese año de la Guerra de la Independencia el impacto en la sociedad española es tan grande, que provoca la reorganización de los géneros y será estudiado en otro apartado.

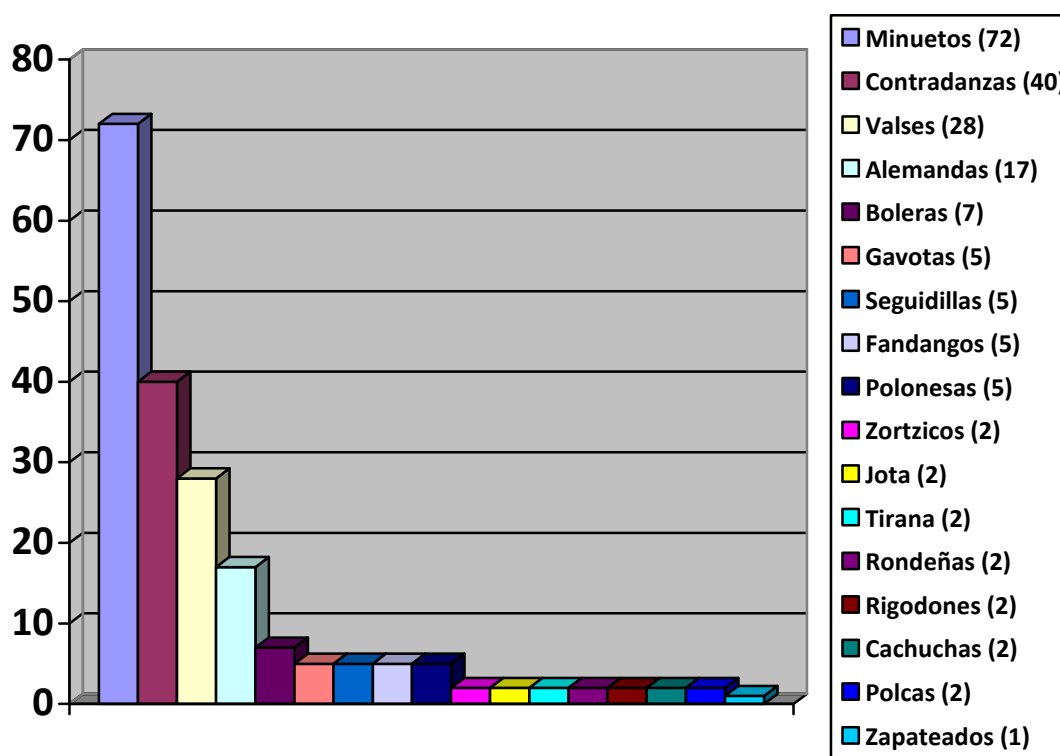


Fig. 5. Danzas para piano entre 1800 y 1808

En este gráfico se puede apreciar que los minuetos y contradanzas de ascendencia cortesana son los más numerosos, mientras que las danzas españolas, aunque también presentes, inciden en un porcentaje notablemente menor que los primeros: La relación cuantitativa es de 162 danzas cortesanas frente a 28 danzas españolas. Las primeras ya habían experimentado un importante apogeo en el siglo anterior, en el que se habían puesto de moda, por lo que para satisfacer la demanda de los salones, conciertos, celebraciones religiosas o prácticas domésticas, se habían copiado y editado copiosamente en toda Europa. Hay por ejemplo noticias del violinista de la Real Cámara de Portugal, Pedro Antonio Avondano (1714-1782), que inició reuniones en su casa para bailar o jugar a las cartas, para lo cual compuso muchos *minuetos*, de los cuales la colonia británica publicó dos colecciones en Londres<sup>49</sup>. También se conservan colecciones vienesas o parisinas de estas danzas, entre otras. De hecho, muchas de las partituras para piano difundidas en España de estos géneros a principios

<sup>49</sup> *Eighteen entire new Lisbon Menuets for two Violins and a Bass, Selected out of the Book of Minuets*, Biblioteca del Museo Británico (Referencia tomada de: DE BRITO, Manuel Carlos, “Conciertos en Lisboa a fines del siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, vol.VII, nº1(1984), p. 195).

de siglo proceden de casas editoriales extranjeras, principalmente de París, Londres o Viena, de donde se traían por encargo.

Los vales encontraron también buena acogida entre el público a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XIX. En torno a 1760 se incorporó este baile al salón nobiliario vienés, difundiéndose a continuación rápidamente por toda Europa. Su popularización animó a buena parte de los autores de los métodos de enseñanza del piano a incluirlos en ellos. Esta danza de ritmo ternario y movimiento rápido modificó su carácter durante el transcurso de las tres décadas que nos ocupan hacia una versión menos bailable y más poética, como veremos en el último apartado.

La acumulación de danzas españolas en las partituras es, sin embargo, cuantitativamente menor. Al ser un producto autóctono dependía de la imprenta de música nacional, cuyo desarrollo se retrasó hasta la segunda década del siglo XIX. Pero al igual que las danzas cortesanas, a pesar de que no se habían editado tan copiosa y tan reincidentemente, respondían a la música que estaba de moda en España en los *saraos*, salones, academias o en los cafés de principios de siglo. Junto a las danzas cortesanas se difundieron a menudo mediante partituras manuscritas.

### - **PIEZAS DE DANZA CORTESANA**

#### *EL MINUETO*

El Minueto<sup>50</sup> fue uno de los géneros más prolíficos y abundantes en las partituras para tecla de finales del siglo XVIII y de la primera década del XIX en toda Europa. En España disminuyó su presencia en los inventarios de los libreros y editores musicales a partir de la restauración fernandina. En el *Catálogo de Bartolomé Wirmbs* [1820-24]<sup>51</sup> hay tan solo un *Minué fúnebre* de Compte y tampoco está presente el género en

---

<sup>50</sup> En castellano se diferencia el término *Minué* referido a una composición independiente y danzable, con *Tempo de Minuetto*, que a menudo encontramos como último movimiento de una *sonata*, que puede seguir el fraseo típico de dicha danza, pero que generalmente es mucho más complejo, (CAREW, Derek, *The Mechanical Muse: The Piano, Pianism, and Piano Music, c. 1760-1850*, Burlington: Ashgate, 2007, pp. 217-229).

<sup>51</sup> *Catálogo de las obras de música vocal e instrumental publicadas en Madrid y en el extranjero*, que se hallan en el despacho del establecimiento de grabado y estampado de música a cargo del profesor Bartolomé Wirmbs, calle del Turco, Madrid, [1820-24] (Deducimos la fecha porque en 1824 Wirmbs cambia de domicilio).

otras fuentes como el *Catálogo de la Música vocal é instrumental*<sup>52</sup> o el *Catálogo General de la Música* de 1834<sup>53</sup>.

El tipo de estructura generalizada de este baile a principios de siglo era el de la forma bipartita con *Da capo*. Son abundantes las huellas del estilo de escritura dieciochesca, aunque algunos pasajes revelen ya una nueva escritura pianística, que apunta hacia una diferenciación de los planos sonoros con la primacía de la mano derecha, nacida de las reducciones orquestales y de la emulación del canto, antes impracticable en el clave.

En España se conocen numerosas colecciones de estas danzas para ser interpretadas al clave, como el manuscrito de Tejada al que se refiere Linton Powell<sup>54</sup>, que incluye cuarenta y cinco minuets. Pero una de las primeras manifestaciones de este género destinado al piano son los *12 Minuetes para Clave y Piano Fuerte* de Joaquín Montero de 1764. Según afirmaciones del citado musicólogo, son una de las primeras obras españolas que especifican el “piano” en su título.

Otras manifestaciones muy tempranas están localizadas en el ya citado *Tomo 2º de Música manuscrita*<sup>55</sup>, que contiene del orden de treinta y siete minuets. Todos ellos son piezas breves que comienzan con frases generalmente anacrúsicas de ocho compases y utilizan repeticiones insistentes de células rítmicas características, bajos que aportan el sustento armónico y melodías con muchos floreos. Alguno de ellos responde a la estructura *Da Capo*. Muchos se vuelven a copiar solo con pequeñas variaciones de la melodía, del ritmo o encajando otro acompañamiento, lo que sugiere que el compositor estuviese experimentando. Pero también podrían tratarse de piezas didácticas, pues dada su facilidad técnica y su atractivo estarían en la línea del repertorio a la moda, razón por la cual figuran junto a otras danzas en los métodos.

El nº 13 de dicho cuaderno es un *Minuete afandangado* de sencilla ejecución, del cual aportamos el comienzo:

---

<sup>52</sup> *Catálogo de la Música vocal é instrumental que se halla en el Almacén de la Carrera de San Gerónimo, casa del Buen Suceso, frente a la Soledad*, Madrid: Oficina de Antonio Fernández, 1824 [BNE, Mss. 14068<sup>2</sup>].

<sup>53</sup> *Catálogo General de la Música*, Madrid: I. Sancha, se halla en el nuevo almacén de Música de Lodre, Carrera de San Gerónimo, nº23, casi frente a la Fontana de Oro, 1834.

<sup>54</sup> POWELL, Linton, *A History of Spanish Piano Music*, Bloomington: Indiana University Press, 1980, p. 25.

<sup>55</sup> *Música manuscrita Tomo 2º, Piezas de piano* [BNE, M/2232].

Ej. 1. Minuete afandangado



Esta pieza, al igual que el *Minué afandangado* de Félix Máximo López mantiene la tonalidad de Re menor, incidiendo en acentuaciones que aunque no están señalizadas se sobreentienden en las primeras partes de cada compás<sup>56</sup>. Genoveva Gálvez considera que la combinación del minueto y fandango se resuelve con la asimilación del primero al compás del segundo, en ambos casos de  $\frac{3}{4}$ , pero con una acentuación específica y una tonalidad menor típica del género español<sup>57</sup>.

Conocemos otras variantes genéricas como los *Minuetes alemandados*<sup>58</sup>, *Minuet rondo*<sup>59</sup> o *Minuet con variaciones*<sup>60</sup>, que nos dan una idea de la enorme flexibilidad formal con la que se difundían este tipo de composiciones durante esta época.

Una publicación interesante y también temprana es la de los cuatro volúmenes de *Minuetes favoritos para el forte-piano*, editada por Isidoro de Castañeda en Madrid, Barcelona, Sevilla y Cádiz alrededor de 1785 sin indicaciones de autor<sup>61</sup>. Cada cuaderno consta de seis de estas piezas, que incluyen signos de intensidad característicos del piano, pero que todavía presentan abundantes vestigios de la escritura clavecinística, como la abundancia de floreos, figuraciones rápidas, etc.

<sup>56</sup> Más información sobre esta pieza en Cap. I, p. 103 y ss.

<sup>57</sup> LÓPEZ, Félix Máximo, *Variaciones al Minuet afandangado* [BNE, M/1742] y la revisión del mismo por Genoveva Gálvez, Madrid: *SEdeM*, 2000 [BNE, Mp/4282/2].

<sup>58</sup> DM, 18.3.1805.

<sup>59</sup> *Música manuscrita Tomo 2º, Piezas de piano* [BNE, M/2232].

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Minuetes favoritos para el forte-piano*, cuatro cuadernos, Madrid, Barcelona, Sevilla, Cádiz: Isidoro de Castañeda [ca.1785] [BNE, Mp/2453/3].



Solamente el último minueto del tercer cuaderno incorpora como novedad un *Trío*. Otro trabajo editorial que probablemente también es de Castañeda son los *Seis Minuetes para el forte piano* de Gaspar Schmidt<sup>62</sup>, que fueron distribuidos en librerías (todavía no especializadas en música) de las ciudades más importantes del país, de las que deja constancia en la portada y que son la de J[ose]ph Martínez en Madrid; la de Valerio Sierra en Barcelona; la de Bartolomé Caro en Sevilla y la de Manuel Ximénez Carreño en Cádiz. De ellos añadimos aquí el comienzo del segundo minueto.

Como se puede apreciar, la escritura es más acórdica que la que hemos visto en el Ej.1.

Estas danzas escritas en torno a la primera década del siglo no explotan los recursos tímbricos o dinámicos propios de la literatura posterior. Los acentos, pedales o articulaciones son inusuales, por lo que el resultado sonoro está expuesto a la sensibilidad y habilidad del intérprete, así como a su capacidad de invención y experimentación.

Ej. 2. Gaspar Schmidt, *Minuet para el forte piano*

---

<sup>62</sup> BNE, Mp/2439/4. Este compositor y organista de la Catedral de Tuy está citado en el catálogo del Monasterio de Santa Ana de Ávila como autor y compilador de las piezas incluidas en los libros de música que pertenecieron a la monja María Teresa Verdugo (DE VICENTE Alfonso, *La música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI–XVIII): catálogo*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989, p. 70). Se encuentran numerosas obras suyas en diferentes fondos españoles que iremos viendo a lo largo del capítulo.



El estilo de ejecución se corresponde con una concepción tranquila y estática de la mano, que evita nerviosismo en los movimientos y apoyos del brazo. Sin embargo, en algunas de las composiciones, como en la de los dos ejemplos anteriores, se constatan elementos novedosos referidos a la melodía. Ésta presenta una línea sencilla, despojada ya de ornamentos y de cierta periodicidad, pero que al ser interpretada demanda intercambios de matices y acentos aunque no estén detallados en la partitura.

El planteamiento estilístico de estas composiciones para piano de principios de siglo es todavía similar al de las destinadas al clave. Es decir, están pensadas para ser interpretadas indistintamente en uno de los dos instrumentos en las reuniones domésticas, en pequeños conciertos, en cafés o en salones, que al estar alimentados por la moda francesa tenían preferencia por este tipo de música. Cole hace referencia a las posibilidades con las que contaban los pianos de mesa difundidos a principios del siglo XIX de realizar sonidos contrastantes gracias a las palancas manuales o a los pedales que se incorporaban al instrumento para facilitar los cambios de sonoridad. Dicho autor sugiere que los minuetos se prestaban a experimentar con estas posibilidades, pues se podían alterar los efectos sonoros haciendo contrastar el timbre o la tesitura en la parte central del *trío*<sup>63</sup>.

<sup>63</sup> COLE, Michael, “Transition from Harpsichord to Pianoforte-the important role of women”, en BOJE, Hans; LUSTIG, Mónica (eds.), *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, Augsburg: Wissner-Verlag, 2006, p. 52.

## LAS CONTRADANZAS

Las contradanzas fueron junto a los minuetos, los géneros de baile más solicitados a principios de siglo, con un elevado porcentaje respecto a las alemandas y gavotas. Se había convertido en el baile de moda en toda Europa ya durante la primera mitad del siglo XVIII<sup>64</sup> y se interpretaba tanto en las celebraciones de los salones, como en las academias y en los teatros, de manera que una vez iniciado el nuevo siglo, al ser un baile ya consolidado, formaba parte del repertorio preferido por los aficionados. Encontramos este género en las recopilaciones de piezas favoritas para piano-forte de toda Europa, como por ejemplo en la colección francesa *Étrennes à Terpsichore dédiées aux dames ou Recueil de contre-danses, anglaises et walzes*<sup>65</sup>, cuyas piezas son: *Premier quadrille de contra-danses: La rose, La paquérète, La pensé, L'anémone. Deuxième quadrille de contre-danse: La pervanche, La tubéreuse, La tulipe, La jacinthe, La violette. Troisième quadrille de contre-danses: La marguerite, L'églantine, La renoncule, L'iris, L'immortelle. Anglaises: n° 1, n° 2. Écossaises: n° 1, n° 2. Walzes.*

En España la composición de este tipo de obras fue igualmente numerosa y estuvo presente tanto en las obras didácticas, en las colecciones de música de salón, y en los inventarios de los maestros de capilla, quienes las improvisaron o escribieron atendiendo al repertorio lúdico que estaba de moda. Una de las creaciones más tempranas que hemos encontrado dedicadas específicamente al piano es la contradanza contenida en el *Álbum* manuscrito de Gaspar Schmidt (1767-1819) de finales del siglo XVIII en el que aparece junto con otras piezas como la *Muñeira; Alborada; Marcha; Marcha amorosa; Fandango de Cádiz y Fandango*. La relación de obras que contiene este cuaderno ha sido revisada por Margarita Soto<sup>66</sup> y es realmente curiosa la combinación de piezas de carácter intimista junto a otras de tendencia popular, con un lenguaje todavía dieciochesco, pero con giros armónicos que ya apuntan hacia un lenguaje romántico. *La Suite de danzas para tecla* de finales

---

<sup>64</sup> MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la Música española, vol. 4. Siglo XVIII*, Madrid: Alianza, 1996, p. 304.

<sup>65</sup> MARQUE, Auguste, *Étrennes à Terpsichore dédiées aux dames ou Recueil de contre-danses, anglaises et walzes*, París: Gide fils, 1821 (gravé par Richomme) [BNE, M/561].

<sup>66</sup> Revisado por: SOTO VISO, Margarita, A Coruña, 1997 [BNE, Mp/3363/35].

del siglo XVIII que se conserva en el monasterio de Santa Ana de Ávila<sup>67</sup> comprende las mismas piezas que el *Álbum* además de una segunda *Muñeira*, varias *Contradanzas*, una *Tocata en 2º tono* y otra *Tocata en 6º tono*. No figura su autor, pero en el interior de la portada se lee el asiento: “Para María Teresa de las Mercedes Verdugo de Arredondo”. Se trata de la misma persona a la que Gaspar Schmidt dedicó otras obras que se encuentran en el mismo monasterio.

También aparecen contradanzas en el *Quaderno 1º, Música para piano, Tomo 2º* de comienzos del siglo XIX: 2 *Contradanzas francesas*, *Contradanza La Gravina*<sup>68</sup>, *Contradanza La Alava*, 13 *Contradanzas inglesas*, 4 *Contradanzas francesas*, *Contradanza de las mascararas*, todas ellas de compás binario y con melodías que abarcan un ámbito de aproximadamente una octava con abundante variedad de adornos. Generalmente son piezas de estructura binaria, con secciones claramente diferenciadas de ocho compases anacrúsicos y con indicaciones de repetición para prolongarlas, ya que dada su brevedad la extensión se limita a una o dos carillas.

Son frecuentes las referencias a personajes militares en los títulos de estas contradanzas. Lo mismo ocurre con los minuetos, cuyos títulos hacen referencia a personajes o acontecimientos del país vecino como el *Minuet de Mazarredo*<sup>69</sup>, *Minue de Bonaparte*<sup>70</sup> o el *Minuet de la muerte de Robespierre*<sup>71</sup>, obras que fueron favoritas del público, y que por ello reinciden en varias fuentes consultadas. Junto a las contradanzas de tinte afrancesado, se difundieron otras de tono español, como la *Contradanza afandangada*<sup>72</sup>, en la cual aparecen giros melódicos de arraigo español que no varían la estructura ni el compás binario propio de la contradanza, a pesar de ser afandangada. Esta dualidad o amalgama presente en esta última composición será

---

<sup>67</sup> DE VICENTE, Alfonso, *La música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII): catálogo*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989, p. 135.

<sup>68</sup> Federico Carlos Gravinia fue un capitán general de la Real Armada Española que vivió entre 1756-1806. En 1796, tras ser ascendido a teniente general, participó en la firma del tratado de San Ildefonso de España con Francia, que tuvo como consecuencia la guerra contra Gran Bretaña. Combatió como segundo de la escuadra a las órdenes de Don José de Mazarredo (1745-1812), Quien a su vez fue teniente general de la armada bajo el mando de José Bonaparte. Miguel Ricardo de Álava (1772-1843), formó parte de la flota comandada por Gravinia en la Batalla de Trafalgar en 1805.

<sup>69</sup> *Música manuscrita Tomo 2º, Piezas de piano* [BNE, M/2232]. José de Mazarredo Salazar, que nació en Bilbao en 1745 y murió en Madrid en 1812, fue teniente general de la armada bajo el mando de José Bonaparte.

<sup>70</sup> BNE, M/1192.

<sup>71</sup> *Música manuscrita Tomo 2º, Piezas de piano* [BNE, M/2232].

<sup>72</sup> DM, 25.4.1805.

una constatación que acompañó a diversos géneros a lo largo de este periodo como consecuencia de la situación política reinante, en la que lo francés tenía una presencia ininterrumpida y era abanderado por una parte liberal de la población, deseosa de renovar las estructuras estatales y de progreso, frente a los conservadores, defensores de los valores tradicionales<sup>73</sup>.

Paralelamente a la elaboración de estas obras, se estaban publicando los primeros tratados didácticos que contenían las reglas y principios generales de interpretación del nuevo instrumento. Ellos son una fuente primaria esencial en este trabajo para el entendimiento de la práctica musical de la época y consideramos que dichos métodos contribuyeron al proceso de transición de la técnica del clave al piano al albergar en ellos los criterios que se estaban difundiendo. Algunos de sus autores incluyeron en ellos danzas que estaban de moda como entretenimiento al árido aprendizaje, por ejemplo Matías Lamprucker incluyó en su método *Rudimentos para el forte piano* una selección de trece *Contradanzas*, además de la *Contradanza del Canalo* y otra *Contradanza inglesa*. Todas ellas son de gran sencillez y claridad para facilitar su interpretación al principiante. Pedro Carrera y Lanchares publicó un *Divertimento instructivo para forte-piano* compuesto de 38 valeses en una primera parte y 48 contradanzas en la segunda, para estimular el aprendizaje del instrumento a los aficionados, con esta clase de música ligera, fácil y gustosa<sup>74</sup>.

No varía mucho el tipo de repertorio pianístico utilizado para la enseñanza a principios de siglo en las instituciones eclesiásticas, aunque como bien indica Joaquina Labajo<sup>75</sup>, los diferentes ajustes que realizaron las entidades religiosas durante las desamortizaciones (1813, 1820, 1835, 1856) restringieron su capacidad de respuesta a la docencia<sup>76</sup>. Estos músicos del entorno eclesiástico se sirvieron de la

---

<sup>73</sup> Para más información acerca de la situación reinante en España entorno a la Guerra de la Independencia y el reinado de José I se puede consultar: ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, Madrid: Taurus, 2007.

<sup>74</sup> DM, 17.3.1808. Se aporta más información sobre el *Divertimento instructivo para forte-piano* en el Cap. II, p. 186 y ss.

<sup>75</sup> LABAJO VALDÉS, Joaquina, "Las entidades musicales durante el período romántico en España", *Cuadernos de música. El Romanticismo musical español*, Madrid: Antonio Rodríguez Moreno, I. 2, (1982) pp. 27- 36.

<sup>76</sup> Muchos religiosos de toda España tuvieron que buscar clases particulares para poder sobrevivir: "Un eclesiástico pretende acomodarse en una casa para la instrucción de algunos niños. Enseña las lenguas latina, francesa, italiana, y castellana. Enseña las matemáticas, filosofía, historia, retórica, geografía,

música que estaba de moda para incorporarla a sus clases y también la llevaron a los salones decimonónicos que frecuentaban. Un ejemplo representativo es el referido por Celestino Yáñez<sup>77</sup>, quien ha analizado dos cuadernos de música para tecla copiados por el organista, violinista y compositor de la catedral de Zaragoza Salvador Benigno Cariñena (1829-1886). Recopilan composiciones litúrgicas, sonatas, tríos, transcripciones de oberturas o fragmentos de óperas italianas, variaciones, así como composiciones litúrgicas vocales con el acompañamiento para teclado. Algunas de ellas son de difícil ejecución y según Yáñez contribuyeron a la formación técnica del intérprete, pero sobre todo son un signo inequívoco de que los organistas de Zaragoza estaban muy al tanto de las últimas tendencias en lo que se refiere a música para piano y muestran que acostumbraban a incorporar música profana de moda en su repertorio para ser interpretada en la ocasión que fuese preciso. Esta situación se repite en numerosos archivos eclesiásticos españoles, según lo constata también Alfonso de Vicente<sup>78</sup>, quien ha analizado el archivo musical de la catedral de Ávila. En él se encuentra un amplio legado de música para tecla de organistas que trabajaron allí, y que se acogieron a la costumbre de la época, según la cual, al no tener la obligación de entregar al cabildo su archivo musical fue pasando directamente a su sucesor hasta llegar al último organista de la catedral abulense en torno a 1911, que fue Eliso Martín Arribas (1873-1962). Este músico sería por tanto el depositario del legado organístico de los siglos XVIII al XX conservado en dicha catedral<sup>79</sup>. Contiene arreglos de música operística para piano como la *Fantasía* sobre motivos de *Lucia de Lamermoor* de Gaetano Donizetti, por J. B. Duvernoy<sup>80</sup>, las *Variaciones* sobre un tema de la Ópera *Il Crociato Egitto* de Meyerbeer realizadas por Pedro Albéniz, una colección de *waltzes* para piano copiados de *La Lira de Apolo* (Bartolomé Wirmbs, Madrid, 1817), minuetos y contradanzas. Otras piezas en el monasterio de Santa Ana son minuetos y contradanzas, pero los géneros que más abundan entre la música para tecla de este

---

música vocal e instrumental de piano y salterio, y da los principios de dibujo” (*Diario de Mallorca*, 20.5.1814).

<sup>77</sup> YÁÑEZ NAVARRO, Celestino; “Música para pianoforte, órgano y clave en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX”, *Anuario Musical*, vol. 62 (1999), pp. 291- 333.

<sup>78</sup> DE VICENTE, Alfonso, *Los organistas de la Catedral de Ávila y su archivo musical*, Madrid: AEDOM, 2002.

<sup>79</sup> Alfonso de Vicente ve en esta costumbre, extendida por España, una razón por la que se conserva en las catedrales poca música para órgano en relación con la vocal o concertada (VICENTE, Alfonso de, *Los organistas...* (2002), p. 10).

<sup>80</sup> DE VICENTE, Alfonso de, *Los organistas...* (2002), p. 57.

legado son sonatas, rondós, variaciones o caprichos para piano de los autores del clasicismo europeo como Pleyel, Haydn, Clementi, Mozart, Herz o Dussek, de fechas que según Alfonso de Vicente, deben ser muy próximas a su edición<sup>81</sup>. Ello confirma una de las hipótesis que iremos desarrollando a lo largo de esta Tesis, de que en España se conoció y se difundió el repertorio clásico europeo con diferencia de pocos años desde su edición original.

El Maestro de Capilla del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid Francisco Xavier Gibert también copió este tipo de piezas de danza para tecla. En el archivo de este monasterio madrileño se conserva un manuscrito de aproximadamente 1800<sup>82</sup> en el cual, de las veintiuna obras para tecla que contiene doce son contradanzas, ocho minuets y una alemanda. Otros fondos de música para piano como el que está conservado en la UCM procedente de las Claras de Sevilla, y el de las Dueñas de León<sup>83</sup>, contienen igualmente piezas de danza. En este último monasterio abulense se conservan bajo las signaturas 49 y 51 dos libros de música de tecla que pertenecieron a la monja María Teresa de Verdugo: el primero contiene sonatas y versos para órgano, tres contradanzas y dieciséis vales (algunos de ellos de Moretti y de Mozart); y el segundo libro contiene, entre otras piezas, preludios, versos y un fandango. Se puede de nuevo afirmar que tanto en los monasterios como en los conventos y catedrales este tipo de música profana convivía con la música propiamente religiosa.

### *LAS ALEMANDAS Y LAS GAVOTAS*

Las alemandas y las gavotas son las danzas cortesanas menos frecuentes en las partituras para piano de principios del siglo XIX. Una vez comenzado el siglo ambas

---

<sup>81</sup> DE VICENTE, Alfonso, *La música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII): catálogo*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989.

<sup>82</sup> Anónimo, *Cuaderno de minuets y contradanzas*, copiado por Francisco Javier GIBERT hacia 1800, [AGP, MDESC, MD/C/76 (4)].

<sup>83</sup> El archivo musical del Monasterio femenino de San Pedro de las Dueñas (León) ha sido catalogado por Beryl Kenyon y por Luisa Morales. Contiene variedad de danzas, entre las que se pueden citar el fandango, seguidillas, jotas, muñeiras, etc. (KENYON DE PASCUAL, Beryl; MORALES, Luisa, "Música instrumental del siglo XVIII en el archivo de música del monasterio de San Pedro de las Dueñas (León)," *Revista Nassarre*, vol. 12, nº 2 (1996), pp. 283-313; 13, nos. 1-2 (1997), pp. 123-46; 15, nos. 1-2 (1999), pp. 515-25; and 18, nos. 1-2 (2002), pp. 479-99). Se puede obtener más información sobre el Monasterio de Dueñas en: MORALES, Luisa, "Eighteenth-century keyboard music from the Spanish female Monastery of San Pedro de las Dueñas: secular music inside the cloisters", en Luisa Morales (coord.), *Five centuries of Spanish keyboard music*, Almería: Leal 2007, pp. 307-322.

danzas estaban ya en desuso, por lo que no tuvieron tanta difusión como piezas independientes, desgajadas de las *Suites*. Antonio Cairón reconoce “la procedencia francesa de la gavota y germana de la alemanda, pueblo este último de quienes aprendieron la alemanda los franceses; nosotros [los españoles] la aprendimos de los flamencos y la llamamos *danza baja*, de la baja Alemania”<sup>84</sup>. Ambas danzas son de compás binario.

El más arriba citado cuaderno manuscrito copiado por Francisco Javier Gibert<sup>85</sup> entre 1800-1805 contiene una única alemanda frente doce contradanzas y ocho minués. Al igual que ocurre en otras colecciones es el género menos representado. De hecho, a partir de aproximadamente 1820 veremos reaparecer tímidamente los minuets y contradanzas en las colecciones de danzas pero las alemandas ya no estarán presentes y las gavotas solo figurarán alguna vez de forma excepcional. En dichas compilaciones de piezas de baile a la moda no detectamos un orden predeterminado, sino más bien aleatorio, alejado de la *suite* instrumental barroca o de la agrupación de danzas por parejas contrastantes. Al igual que ocurría con las contradanzas y minuets son danzas asiduas a la literatura didáctica de la primera década del siglo XIX, como por ejemplo la alemanda y la gavota que Matías Lamprucker añade a su obra *Rudimentos para el forte piano*<sup>86</sup>. Se trata de piezas lo suficientemente asequibles como para que el discípulo aficionado pueda disfrutar con su interpretación en un intervalo breve de aprendizaje.

En el cuaderno manuscrito de principios de siglo *Música manuscrita Tomo 2º, Piezas de piano*<sup>87</sup>, se encuentran diez alemandas y dos gavotas de sencilla ejecución, junto a las contradanzas, minués, boleras, fandangos y otros géneros de moda. Una de ellas, la denominada *Alemanda con variaciones de Moretti* está un poco más elaborada que las otras piezas (Ej.3). Consta de cuatro variaciones en la tonalidad de Do mayor sobre una melodía anacrúsica:

---

<sup>84</sup> CAIRÓN, Antonio, *Compendio de las principales reglas de baile*, Madrid: Imprenta de Repullés, plazuela del Ángel, 1820, p. viii.

<sup>85</sup> AGP, MDESC, MD/C/76 (4).

<sup>86</sup> LAMPRUKER, Matías, *Rudimentos para el forte piano* [BNE, M/1192].

<sup>87</sup> *Música manuscrita Tomo 2º, Piezas de piano* [BNE, M/2232].



Ej. 3. Alemanda con variaciones de Moretti



Presenta el ritmo característico de esta danza en la melodía, que está sustentada por un acompañamiento armónico sencillo. Las demás alemandas que contiene el cuaderno son similares entre sí y a veces lo único que cambia es la disposición de las notas en la melodía o pequeñas variantes de ritmo. La primera gavota, correspondiente al nº 152 del cuaderno, cuenta con una melodía atractiva en La mayor distribuida en tres frases de ocho compases cada una.

### - **DANZAS ESPAÑOLAS**

Una de las aportaciones más interesantes de la música española de estos primeros años del siglo XIX es esa suerte de danzas vinculadas al fenómeno del *majismo* que tienen su origen en las tonadillas y sainetes. Las partituras recrean estos géneros arreglados principalmente para guitarra o piano y a menudo incorporan canciones con textos costumbristas. El conjunto de danzas españolas dedicadas exclusivamente al piano que hemos podido consultar son menos abundantes que las danzas cortesanas, pero no por ello son menos importantes. A pesar de contar con tan sólo veintiocho danzas españolas de las poco más de doscientas piezas de danza en el periodo que va de 1800 a 1808 que han sido cotejadas para este estudio y que se encuentran reflejadas en la Fig. 5, hemos estimado relevante establecer porcentajes comparativos específicos de las danzas españolas excluyendo las piezas de danza cortesana antes de proceder a su estudio (Fig.6).

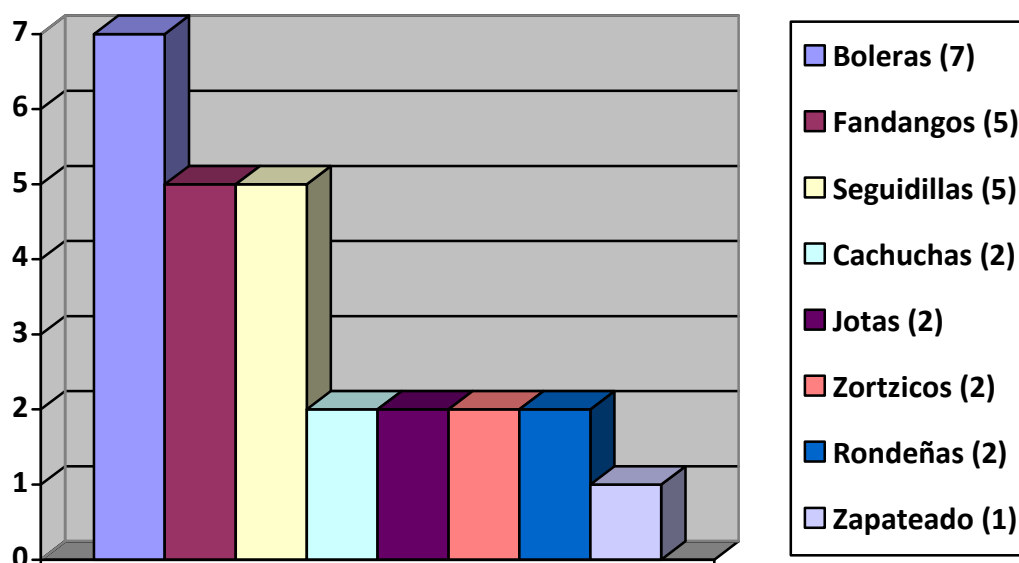


Fig. 6. Danzas españolas para piano entre 1800 y 1808

La suma de boleras, fandangos y seguidillas (60%) en el gráfico (Fig.6) es superior a la suma del resto de las danzas (40%): jotas, tiranas, etc. Hemos comparado estos porcentajes con las programaciones de los teatros de las dos primeras décadas del siglo, constatando que entre 1808 y 1809 los bailes más anunciados en el *Diario de Madrid* coinciden con los más asiduos en las piezas para piano: boleros, fandangos, seguidillas y manchegas; y con la información que nos llega a través del compendio de baile que publicó Cairón en 1820, en el que sostiene: “Estos bailes [canarios, zapateados, etc.] son muy graciosos bailados particularmente, pero para el teatro son poco vistosos, además que son nocivos al bailarín, pues no hacen sino llenarle de defectos a causa de sus pasos retorcidos”<sup>88</sup>. Se puede decir que bailes como las jotas, las tiranas o los zapateados están menos representados en las partituras para piano porque tenían menor presencia en las obras escénicas y que se trasladaban al piano los bailes que más éxito tenían en el teatro. A partir de 1810 se incorporaron otros géneros mixtos influenciados por el afrancesamiento imperante en el país como el *Minué afandangado*<sup>89</sup>, que aglutina la danza de ascendencia francesa y el aire español, el *Minué allemandado*<sup>90</sup> y el *Minué alemandado con gavota*<sup>91</sup>, en los que predomina

<sup>88</sup> CAIRÓN, Antonio, *Compendio...* (1820), p. 115.

<sup>89</sup> DM, 11.05.1810; DM, 21.11.1811; DM, 28.11.1810.

<sup>90</sup> DM, 13. 05. 1811.

el apego a lo francés. Paralelamente permanecieron otros como la *Cachucha*<sup>92</sup>, el *Bolero* y el *Fandango* como manifestaciones musicales reivindicativas de un repertorio autóctono ante la coyuntura política.

Un buen modelo de compilación de estos bailes es el cuaderno que perteneció a la reina M<sup>a</sup> Cristina y que se conserva en la Biblioteca Nacional<sup>93</sup>, aunque existen otros cuadernos manuscritos que también incluyen este tipo de piezas, como el ya citado *Quaderno 1º, Música manuscrita, Tomo 2º* o el procedente de las Descalzas Reales<sup>94</sup>. Todos ellos son fuentes inéditas, que no han sido estudiadas hasta ahora. Nuestra elección ha recaído en el de la reina M<sup>a</sup> Cristina porque recoge doce danzas españolas arregladas para piano cuyo estudio nos aportará información esclarecedora sobre estos géneros. La Biblioteca Nacional adjudica al cuaderno la fecha aproximada de 1830. Su contenido puede ser considerado de plena actualidad durante ese año y los años inmediatamente anteriores por tratarse de piezas que también aparecen plasmadas en otras fuentes, como en las programaciones teatrales que anuncia la prensa o en catálogos de librerías.

El cuaderno está lujosamente manuscrito y encuadernado. Su contenido es: *Boleras y wals de la Cachucha. El Lili. Manchegas. Boleras de la Cachucha. Mollares. Jota aragonesa. Fandango intermediado de la rondeña. Boleras sevillanas. Las havas [sic] verdes o La castellanada. Jota aragonesa cantada en el Teatro del Príncipe en la pata de cabra. Las corraleras del barrio de Triana en Sevilla. La matraca.*

Las dos primeras piezas se titulan *Boleras de la Cachucha* y *Wals de la Cachucha para Forte Piano*. Esta última es una pieza exenta de dificultad con una melodía

---

<sup>91</sup> DM, 22.03.1813.

<sup>92</sup> La cachucha, como veremos en el apartado dedicado a la música patriótica, es menos numerosa en las fuentes de principios de siglo, pero su presencia en el repertorio se incrementa durante los años de la ocupación francesa. Factores como la coyuntura política entre otros, condicionaron la interpretación y difusión de determinadas piezas –como veremos en el segundo apartado de este capítulo-. Por otro lado, hay que recordar que el repertorio escrito es solo una parte del que se tocaba, pues en numerosas ocasiones esta música nacional se improvisaba. Al no poder calibrar estas interpretaciones espontáneas en porcentajes, creemos que las estadísticas son variables.

<sup>93</sup> *Colección de seguidillas para Forte-Piano* [ca. 1830] (mss.), [BNE, M.REINA/2]. El título está realizado con otro color de tinta que lo siguiente y por el tipo de letra, que es más moderna, podría ser posterior. Curiosamente se atribuye la nomenclatura de *seguidillas* a todas las obras que contiene, aunque no se correspondan con este género. La vaguedad en la nomenclatura de estas danzas populares se puede observar en diferentes obras que se van a tratar a lo largo de este apartado.

<sup>94</sup> Bajo la signatura MD/C/90.

ordenada en un compás ternario y con un acompañamiento sencillo. La relación musical existente entre ambas cachuchas es fundamentalmente armónica y estructural: cada una desarrolla una melodía sencilla e independiente a lo largo de ocho compases. Los cuatro primeros están sustentados por acordes desplegados de tónica que resuelven con una cadencia imperfecta y van seguidos de otros cuatro compases sustentados sobre la dominante que desembocan en la tónica.

El tema musical de la *Bolera de la Cachucha* es similar al de la segunda *Bolera de la Cachucha* contenida en el cuaderno. Ambas piezas utilizan una estructura formal parecida que consiste en una introducción con ritmo de bolera en un compás de  $\frac{3}{4}$ , para preparar el tema de la cachucha en un compás de  $\frac{3}{8}$ , o sea más lento. Ambos temas contienen similitudes temáticas con *La cachucha* anónima del *Quaderno 1º*, *Música manuscrita*, Tomo 2º y con la de Pedro Pérez de Albéniz *Rondó brillante a la tirana para piano forte sobre los temas del Trípoli y la Cachucha*<sup>95</sup>.

Ej. 4. Pedro Pérez de Albéniz, *Rondó brillante a la tirana para piano forte sobre los temas del Trípoli y la Cachucha*



<sup>95</sup> ALBÉNIZ, Pedro, *Rondó brillante a la tirana para piano forte sobre los temas del Trípoli y la Cachucha*, Madrid: Real Establecimiento Litográfico [ca.1825] [BNE, M.REINA/16(1)]. Se pueden ver comentarios sobre esta pieza también en Cap. III, p. 376.

Esta última es la más desarrollada melódica- armónica- y rítmicamente (Cap.III, Ej.4). La escritura que utiliza es específica para el piano e incluso contiene indicaciones de pedal.

Mesonero Romanos identificó la cachucha con el Cádiz de la resistencia hacia 1810 y la ubicó en la Villa de Madrid hacia el año 1812<sup>96</sup>, pero este aire nacional ya se conocía y se bailaba con anterioridad. Precisamente podría haber sido su popularidad, como veremos en el apartado dedicado a la “música patriótica” (Cap. III, p. 387 y ss.), la que habría motivado su utilización como marco musical de los textos patrióticos que debían movilizar el sentimiento nacional. Así lo comunica el ciudadano anónimo que publica el siguiente anuncio:

Gustándome el tono de la Cachucha, y observando la impureza de las coplas que por él oía cantar, me vino a la cabeza componer una canción cuyo objeto fuese honesto; y entre varios que se me presentaron, ¿qué otro más digno podía elegir que el inocente, el virtuoso, el perseguido y el suspirado Fernando? En efecto, hice mis coplas, las leí a algunos amigos, las alabaron sobre su mérito, no sin duda por su composición poética, pues en esta parte ninguno puede entender por no haber nacido poeta, ni dedicarse a la poesía su autor, sino por sus conceptos<sup>97</sup>.

Otro de los temas favoritos recopilados en este cuaderno que perteneció a la reina M<sup>a</sup> Cristina es el de la *Jota aragonesa* cantada en la obra escénica de Juan de Grimaldi (1796-1872) *Todo lo vence el amor o La pata de cabra*. De esta jota se hicieron además unas *Variaciones sobre la jota aragonesa cantada en la comedia de La pata de cabra*<sup>98</sup> que también forman parte del archivo musical de la reina M<sup>a</sup> Cristina.

El tema de *Las Havas verdes*<sup>99</sup>, bolera de Federico Moretti que se canta en la comedia *La Batalla de los Arapiles* y cuya versión para piano se conserva según M<sup>a</sup> José Corredor en la Biblioteca del Senado, pero que también se encuentra en la Biblioteca

---

<sup>96</sup> “Diónos también a oír por vez primera la famosa *Cachucha*, nacida al calor de las bombas y al estruendo de la metralla; pero ésta...venía saturada de un olorcillo antiliberal harto pronunciado” (MESONERO ROMANOS, Ramón, *Memorias...* (1975), p. 103).

<sup>97</sup> DM, 15.02.1814.

<sup>98</sup> GRIMALDI, Juan, *Variaciones sobre la jota aragonesa cantada en la comedia de La pata de cabra*, Madrid: Almacén de Antonio Hermoso [ca. 1829] [BNE, MC/4200/28(13)].

<sup>99</sup> M<sup>a</sup> José Corredor cita la adaptación de la música de *Las Habas verdes* de Federico Moretti en *La Batalla de los Arapiles*, recogida en la Colección Gómez de Arce en versión para forte-piano [BS, 412899/3] (CORREDOR ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> José, “Aportaciones musicales de la Guerra de la Independencia a un nuevo género nacional: la zarzuela”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2 (1997), p. 55).

Nacional con acompañamiento de piano o guitarra<sup>100</sup>, era otro de los temas favoritos de la época y también forma parte del cuaderno de la reina M<sup>a</sup> Cristina que nos ocupa. Otra pieza que está presente en el mismo cuaderno es el *Fandango intermediado de la Rondeña*. Se estructura en dos pequeñas secciones dispuestas sucesivamente, la primera corresponde al fandango y la segunda a la rondeña. Esta última irradia un genuino sabor andaluz de gran atractivo. La escritura musical está despojada de toda indicación característica del piano. La primera parte, el fandango, se corresponde con el baile que estuvo presente en las tonadillas y que trascendió los escenarios para estar presente en la literatura instrumental no sólo de España, sino del resto de Europa, donde según Judith Eztion<sup>101</sup>, después de sufrir una evolución importante fue una de las formas populares españolas que mayor pervivencia tuvieron en las composiciones.

### LOS FANDANGOS

De entre las abundantes producciones de fandangos para tecla dieciochescos en el entorno madrileño anteriores a 1800 destacan el *Fandango en Re m* del padre Antonio Soler (1729-1783), pieza muy conocida en la que la imaginación y el virtuosismo se combinan con los ritmos del *basso ostinato* y las melodías populares españolas; y el inmortalizado por Luigi Boccherini (1743-1805) en la introducción de uno de sus doce quintetos para cuerda y guitarra, concretamente en el cuarto. Ambos constituyen un ejemplo significativo de las abundantes manifestaciones de este aire de danza anteriores al siglo XIX, que llamaron la atención de viajeros extranjeros por territorio español. Algunos de estos visitantes anunciaron en sus crónicas que este baile estaba presente en todo tipo de reuniones sociales, además de en las calles, teatros o acontecimientos públicos como en los carnavales<sup>102</sup>. La percepción de Giuseppe Marco Antonio Baretti durante su viaje por España en 1770 no deja de ser inquietante por considerar que esta música personifica la pasión desenfrenada del pueblo, reflejo

---

<sup>100</sup> MORETTI, Federico, *Boleras de las habas verdes* con acompañamiento de piano-forte y guitarra, Madrid: Bartolomé Wirmbs, 1826 [BNE, M/1525(31)].

<sup>101</sup> ETZION, Judith, "The Spanish fandango from eighteenth-century. Lasciviousness to nineteenth-century exoticism", *Anuario Musical*, vol. 48 (1993), pp. 229-250.

<sup>102</sup> Rees recoge las creaciones literarias elaboradas en Francia entre 1800 y 1850 con temática vinculada a España. Entre ellas figura un *vaudeville* anónimo asociado al fandango, que en su título refleja la asiduidad que se le atribuía a este baile: *Le Procès du Fandango, ou la Fandangomanie, comédie-vaudeville en 1 acte*, Vaudeville, Fages, 1809 (REES, Margaret, *French authors on Spain: 1800-1850*, Londres: Ed. Grant and Cuttler, 1977, p. 19).

de la carencia de conductas racionales. Describe alguna de las representaciones teatrales que tuvo la ocasión de presenciar de este baile de la siguiente manera:

He visto unas seiscientas personas bailando el Fandango a la vez en ese anfiteatro a [se refiere a un anfiteatro madrileño] y no es posible hacerse una idea de tan delirante diversión. Es imposible entender el entusiasmo que se apodera de los españoles en el momento que se interpreta el Fandango. Vi cientos de ellos en la cena, una vez tiradas las mesas por las escaleras, lanzarse a la pista de baile, buscar una pareja de baile que encontraron en un instante y romper a bailar los hombres y mujeres con tal vigor que toda descripción sería insuficiente<sup>103</sup>.

Sin embargo, Judith Etzion<sup>104</sup> explica que las consideraciones que inspiró este género se fueron tiñendo de exotismo y despojando de connotaciones negativas para demandar la atención de los compositores una vez iniciada la nueva centuria.

Refiriéndose a las características del fandango, Faustino Núñez<sup>105</sup> cree que la referencia andaluza está presente en este baile, y que contiene una melodía rica en floreos y melismas, con desplazamiento de acentos organizados en ritmos ternarios: 3/4 ó 6/8. El modo utilizado para este baile suele ser el menor, aunque también utiliza fórmulas rítmicas de *ostinati* bimodales, que alternan el modo Mayor y menor en el acompañamiento. Además Núñez afirma que la estructura de este género se consolidó definitivamente a mediados del siglo XIX, momento en el que se alternaron las coplas sobre un *ostinati* tonal (armónico Mayor) con el *ritornello* modal compuesto sobre una cadencia andaluza. Celsa Alonso<sup>106</sup> considera que las gamas andaluzas y el tetracordo frigio son utilizados en este género con amplia libertad formal.

Hay compilaciones de fandangos en un amplio abanico de archivos españoles, entre los que se encuentran los de las casas nobiliarias, como la de Osuna y Benavente, la de Alba o los archivos musicales de la corte, como el del Infante Francisco de Paula<sup>107</sup>

---

<sup>103</sup> “I have seen above six hundred people dance at once the Fandango in that amphitheater; and it is not possible to give an idea of such rapturous diversion. The enthusiasm that seizes the Spaniards the moment that the Fandango is touched, is a thing not to be conceived. I saw hundreds of them at supper, quit instantly the tables, tumble precipitously down the stair-cases, throng promiscuously into the dancing place, face about for a partner that was found in an instant, and fall a dancing both men and women with such a vigour as to beggar all description” (BARETTI, Giuseppe Marco Antonio, *Viaje de Londres a Génova a través de Inglaterra, Portugal, España y Francia*, traducción y edición personal de Soledad Martínez de Pinillos Ruiz, 2003).

<sup>104</sup> ETZION, Judith, “The Spanish fandango... (1993), p. 4 y ss.

<sup>105</sup> NÚÑEZ, Faustino, “Fandango”, en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 4, Dir. Emilio Casares, Madrid: SGAE, 2002, p. 942.

<sup>106</sup> ALONSO, Celsa *La canción Lírica...* (1998), p. 113.

<sup>107</sup> Se puede consultar la *Música que contiene el Archivo del Infante Francisco de Paula* en el Apéndice nº 4.

o el de la reina M<sup>a</sup> Cristina de Borbón, ámbitos donde también se había despertado un cierto interés por lo popular y autóctono desde principios de siglo. Estos géneros también se conocieron en el ámbito religioso. Por poner algunos ejemplos, nos referiremos a los manuscritos del organista de la Real Capilla Félix Máximo López<sup>108</sup> (1742-1821) que contienen las *Variaciones del fandango español al forte piano*<sup>109</sup>, el *Minué afandangado con 6 variaciones en Sol m para fortepiano*<sup>110</sup>, *Minue afandangado* en Re m, *Variaciones al Minuet afandangado en Re m*, o las *Variaciones al Minuet afandangado* que han sido comentadas por Genoveva Gálvez en una edición crítica<sup>111</sup>. Esta autora sostiene que Dumoncheau habría realizado una copia de las *Variaciones al Minuet afandangado* de Félix Máximo López, a las que el francés le habría añadido las séptima y octava variaciones de su propia cosecha, rubricando después la obra entera bajo su nombre. Podría ser que el organista español tuviera cierta relación con el compositor, pianista, cellista y pedagogo francés que se había formado en París o, sencillamente, que éste último se hubiera sentido atraído por este tipo de composiciones y, siguiendo la costumbre de la época de modificar obras ya creadas, hubiera decidido prolongarla por iniciativa propia.

En el ya citado Monasterio de San Pedro de Dueñas se conservan siete cuadernos de música de finales del siglo XVIII copiados para uso de las monjas intérpretes de órgano que contienen fandangos<sup>112</sup>, boleros y seguidillas. De ésta y de otras informaciones anteriores similares se desprende que la música laica que se interpretaba en los teatros y en los salones, también se conocía y se ejecutaba en los conventos y monasterios.

Existen muchas similitudes entre el *Fandango intermediado de la Rondeña* contenido en el cuaderno manuscrito para piano de la reina M<sup>a</sup> Cristina, los dos fandangos de

---

<sup>108</sup> Para más información acerca del autor se puede ver: ESPINOSA, Alma, *The keyboard Works of Félix Máximo López*, Nueva York: New York University, 1976.

<sup>109</sup> BNE, MC/4420/14.

<sup>110</sup> Véase Cap. I, Ej. 1, p.103.

<sup>111</sup> Genoveva Gálvez ha realizado una edición crítica de estas obras, que incluye biografía del autor y comentario de la obra [BNE, Mp/4282/2]. Las *Variaciones al Minuet afandangado* manuscritas y las *Variaciones del Fandango español* se encuentran también en la Biblioteca Nacional bajo las signaturas [BNE, M/1742] y [BNE, MC<sup>a</sup> 4420/14], respectivamente.

<sup>112</sup> *Fandango*, n<sup>o</sup> 184, Cuaderno V, que también aparece en papeles sueltos; y *Fandango*, n<sup>o</sup> 101, Cuaderno III (KENYON DE PASCUAL, Beryl y MORALES, Luisa, “Música instrumental del siglo XVIII en el archivo de música del monasterio de San Pedro de las Dueñas (León)”, *Nassarre*, vol. 13, n<sup>o</sup>1 (1997), pp.145 y 128).



Gaspar Smith<sup>113</sup>, el *Fandango con diferencias* manuscrito<sup>114</sup> y el *Fandango alegre*. Todos ellos utilizan un compás ternario, motivos melódicos parecidos y fórmulas rítmicas similares, así como acordes de tríadas desplegadas en la mano izquierda.

El *Fandango alegre* presenta una estructura musical que se corresponde con dos fragmentos de cuatro frases cada uno y cada frase consta de cuatro compases. Las frases están entrelazadas en un movimiento animado por sus correspondientes “paseos”<sup>115</sup> de la forma siguiente: Entrada (2 c.) - Paseo (4 c.) - Diferencias (4 frases de 4c. cada una) - Paseo (4 c.) - Diferencias (4 frases de 4 c. cada una). La estructura del *Fandango con diferencias* es idéntica hasta la última diferencia, en la que sufre cambios sutiles y además se va ampliando con muchas más diferencias.

El comienzo de estos dos fandangos es como sigue:

Ej. 5. *Fandango con diferencias*



Este fandango es a su vez idéntico a las seguidillas manchegas para piano de José Nonó<sup>116</sup>, que por su gran popularidad fueron numerosamente difundidas en las partituras de la época<sup>117</sup>. La diferencia en el denominador del compás no es

<sup>113</sup> SCHMIDT, Gaspar, *Fandango y el Fandango de Cádiz*, en: *Álbum*, A Coruña: Viso, D.L. 1997 [BNE, Mp/3363/35].

<sup>114</sup> BNE, M/2232.

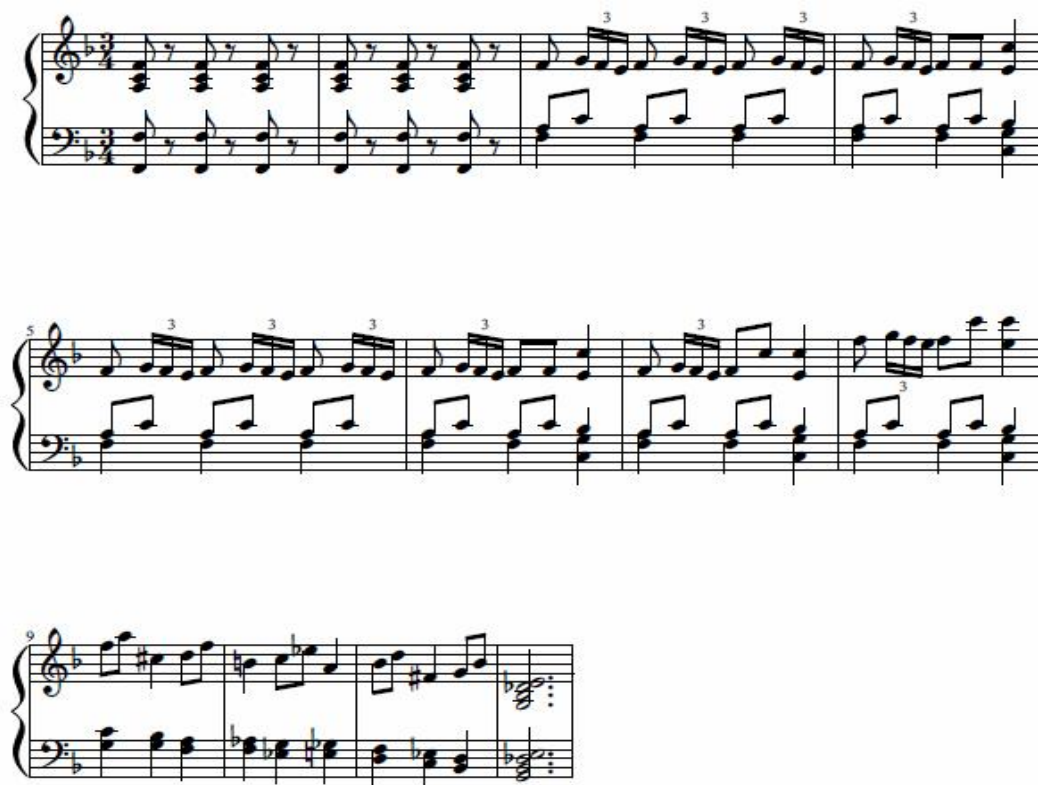
<sup>115</sup> En la *Historia del Flamenco* se explica el *paseo* en el baile como “una especie de descanso del bailar, para que pueda prepararse para entrar en algún “aire difícil”, a la vez que le sirve de recurso para recordar lo que sigue. En la guitarra el *paseo* es el intermedio entre una y otra variación”, (NAVARRO GARCÍA, José Luis y ROPERO NÚÑEZ, Miguel (dirs.), *Historia del Flamenco*, vol. 2, Sevilla: Tartessos S.L., 1995, p. 28).

<sup>116</sup> *Seguidillas manchegas del Teatro del Príncipe, arregladas al Forte Piano por Nonó* [Madrid:] [Imprenta del Conservatorio] [ca.1817] [BNE, MP/4602/26(2)].

<sup>117</sup> *Manchegas del Coliseo del Príncipe, puestas para Forte-Piano por J. Nonó*, Obra 4ª [Madrid:] B. Wirmbs [ca.1817] [BNE, MP/4601/6].

significativa, pues las figuraciones más rápidas del fandango están adaptadas al 3/8 y por lo tanto se corresponden con las más lentas de las manchegas en un 3/4.

Ej. 6. José Nonó, *Seguillas Manchegas del Teatro del Príncipe*



En ocasiones la frontera que separa los fandangos, seguidillas y boleras es difusa, pudiendo ocurrir que una misma pieza fuese denominada por su autor fandango, mientras que otro la llamaba seguidilla, como ya hemos visto en los ejemplos anteriores. Algo parecido ocurre en los siguientes ejemplos (Ej.7, 8 y 9), en los que se emplea la misma música para bailes con nombres diferentes:

Ej. 7. Francisco Javier Gibert, *Manchegas del Teatro de la Cruz*



Ej. 8. Muzio Clementi, *Bolero favorito español*, 1811<sup>118</sup>



Ej. 9. *Boleras Manchegas*<sup>119</sup>



---

<sup>118</sup> [BNP, BA 1080/2.V]. Este bolero pertenece al método para piano de CLEMENTI *Introducción a el arte de tocar el Piano Forte* y se menciona de nuevo en el tercer capítulo de esta tesis con el epígrafe: “Repertorio contenido en los métodos”.

<sup>119</sup> *Música manuscrita*, Tomo 2º, nº 140 [BNE, M/2232].

### LAS SEGUIDILLAS Y LAS BOLERAS

La catalogación de las seguidillas, boleras y fandangos se ha visto dificultada por esta ambigüedad reinante en la nomenclatura de los bailes. Son varios los autores que han hecho referencia a estas ambivalencias terminológicas, como Crivillé i Bargalló<sup>120</sup> quien advierte que son abundantes las danzas y canciones populares que presentan un origen análogo, conservándose con esta dualidad aún en nuestros días. Celsa Alonso<sup>121</sup> aclara que las seguidillas ya se habían introducido a lo largo del siglo XVIII en algunas óperas y zarzuelas, y que con el paso del tiempo se convirtieron también en un elemento imprescindible de los sainetes y de las tonadillas, además de amenizar los *saraos* aristocráticos, junto a los minués y contradanzas francesas. Continúa diciendo que en 1780 se desarrolló a partir de ellas el *bolero*, el cual se constituyó igualmente como forma de danza de compás ternario. Javier Suarez<sup>122</sup> adscribe las diferencias de los títulos “seguidillas manchegas, boleras, murcianas o sevillanas”, ante todo a las variantes del movimiento y del ritmo acompañante.

Según las declaraciones que hace Juan Antonio de Iza Zamácola<sup>123</sup> en la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra, con un discurso sobre las causas de la corrupción y abatimiento de la música española* (1799), la línea divisoria entre la seguidilla y la bolera era confusa y ambos bailes compartían la misma música:

Luego que se presentan de frente en medio de una sala dos jóvenes de uno y otro sexo á distancia de unas dos varas, comienza el ritornelo ó preludio de la música: después se insinúa con la voz la seguidilla, cantando si es manchega el primer verso de la copla, y si bolera los dos primeros en que solo se deben ocupar quatro compases: sigue la guitarra haciendo un pasacalle, y al quarto compas se empieza á cantar la seguidilla. Entonces rompen el bayle con las castañuelas ó crótalos continuando por espacio de nueve compases, que es donde concluye la primera parte. Continúa la guitarra tocando el mismo pasacalle,

---

<sup>120</sup> CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep, *El folklore musical*, Madrid: Alianza Música, 1997, pp. 193 y ss.

<sup>121</sup> ALONSO, Celsa, *La canción Lírica...* (1998), p. 47.

<sup>122</sup> SUAREZ PAJARES, Javier; “El repertorio bolero en la primera mitad el siglo XIX”, en Roger Salas (coord.), *La Escuela Bolera*, Madrid: INAEM, 1992, pp. 187-193.

<sup>123</sup> “Don Preciso” era el nombre con el que se llamaba a sí mismo el escribano de mentalidad nacionalista Juan Antonio de Iza Zamácola y Ocerín (1758-1818), quien desde una acomodada posición económica tomó parte activa en la vida cultural de su época. Fue un defensor de la música y los bailes del país frente a la invasión de modas extranjeras, que según él, tras desviar el gusto musical del público acababan desplazando a las creaciones tradicionales españolas. Protagonizó una cruzada desde el periódico *Diario de Madrid* en defensa de lo “autóctono”, (NIETO FERNÁNDEZ, Natividad: “Zamácola y Ocerín, Juan Antonio”, en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol.10, Madrid: SGAE, 2002, pp. 1081-1082).

durante el qual se mudan al lugar opuesto los danzantes por medio de un paseo muy pausado y sencillo, y volviendo á cantar al entrar tambien el quarto compas, va cada uno haciendo las variaciones y diferencias de su escuela por otros nueve compases, que es la segunda parte. Buelven [sic] á mudar otra vez de puesto, y hallándose cada uno de los danzantes donde principió á baylar, sigue la tercera en los mismos términos que la segunda, y al señalar el noveno compás, cesan á un tiempo, y como de improviso la voz el instrumento y las castañuelas quedando la sala en silencio, y los baylarines plantados sin movimiento en varias actitudes hermosas, que es lo que llamamos *Bien parado*. Aquí es quando el concurso se deshace dando palmadas y aplausos.

“Don Preciso” no establece una separación clara entre ambos bailes y comenta que los aficionados a las seguidillas empezaban a bailar desde el instante en que oían la voz del cantante insinuándola y que este “abuso” se habría corregido en las boleras, en las que los bailarines esperarían para empezar hasta el octavo compás, que es cuando realmente comenzaba a cantarse la seguidilla. Este es el mismo legado que recoge veinte años más tarde Antonio Cairón en su compendio:

Lo que llamamos *seguidillas manchegas* es, sin diferencia alguna lo mismo que le bolero, pues consta de las mismas pasadas, de los mismos estribillos, y bien parados, y todo se ejecuta en el mismo género de combinación, y en igual número de compases del mismo tiempo de tres por cuatro. Sólo la diversidad que tiene es únicamente la de bailarse las manchegas con mayor precipitación y el serles más características las mudanzas simples que las dobles<sup>124</sup>.

Así mismo, Fernando Sor subraya el vínculo existente entre ambos géneros en la voz “le bolero” que escribió en 1835 para la *Enciclopedia de la Música*, e indica que el bolero y la seguidilla-bolera son una misma cosa. Explica su parentesco diciendo que una seguidilla es un tipo de poema que puede ser fijado a la música y que si se configura de tal manera que se adapte a la danza conocida como el bolero, se llamaría *seguidilla bolera* o simplemente *bolero*<sup>125</sup>. Explica que las primeras seguidillas que se bailaron fueron las manchegas y que por ser más rápidas que las murcianas o sevillanas<sup>126</sup> el joven que las bailaba y que se apodaba “el volante”, por la agilidad de sus movimientos, tuvo que añadir pasos más rápidos con el fin de encajar la música al baile. De esta

---

<sup>124</sup> CAIRÓN, Antonio, *Compendio de las principales reglas del baile*, Madrid: Imprenta de Repullés, plazuela del Angel, 1820.

<sup>125</sup> “Au fur et à mesure que cette danse perdait de sa moda, les Seguidillas que l'on y chantait adoptées généralement furent, et elles sont encore aujourd'hui à la mode, sous le nom de Boleros ou Seguidillas Boleras” (*Enciclopedia de la Música*, París: Ledhuy A. y H. Bertini, 1835).

<sup>126</sup> “À cause de leur mouvement plus vite que celui des Murcianas, et surtout des Sevillanas” (*Enciclopedia de la Música*, París: Eds. Ledhuy A. y H. Bertini, 1835).

manera la seguidilla manchega pasó a llamarse “bolero”, palabra que se derivó de “volante”<sup>127</sup>.



Fig. 7. Bolero<sup>128</sup>

<sup>127</sup> En alguno de los papeles periódicos de la época se utilizaba el nombre de bolero también para denominar al bailarín que intervendría en la representación, como se desprende de la siguiente noticia: “En la calle de Toledo, esquina a la Cava alta, casa num.6 Bernardino de Rueda y Antonio Suarez, ejecutarán la función siguiente: dará principio dicha rueda con divertidos juegos de manos, y entre ellos ejecutará uno nuevo titulado el Castillo encantado: el Bolero bailará la guaracha: en las sombras chinas se hará la pieza en dos actos titulada el Máximo amo y criado, y la corrida de toros imitando en lo posible a lo natural: seguirá el baile de los chinos: se ejecutará otro baile general nuevo apantomimado titulado molineras inocentes y soldados astutos dando fin a la fantasmagoría con varios retratos de sujetos conocidos” (DM, 8.04.1810).

<sup>128</sup> En: GISCARD, [A?], *Delineations of the most remarkable costumes of the different provinces of Spain*, Londres: Henry Stokes, 1822, p. 11.



Sor señala también que este nuevo baile se volvió grotesco y lascivo, y que pasó de moda hasta que en torno a 1801 hubo varios intentos para rescatar su salubridad, como la rehabilitación llevada a cabo por la bailarina española Requejo, que lo hizo más lento, digno y elegante. Ese mismo año de 1801 “Don Preciso” editó una segunda *Colección de las mejores coplas de seguidillas, polos y tiranas para cantar a la guitarra, divididas en cinco clases, con un discurso preliminar sobre el baile español y música nacional* deseando que dicha obra contribuyese a la difusión de ciertas “coplas ingeniosas y delicadas”, para que el público pudiese olvidar las que eran menos adecuadas<sup>129</sup>. En la introducción de su *Discurso sobre las causas de la corrupción y abatimiento de la música española* escribe que quería “evitar que el conocimiento del bolero y otros bailes españoles fueran desapareciendo, como ocurrió con las folías, gallardas, chaconas, zarabandas, zarambeques, xácaras, por no hablar de la cumbe, el zerengue o el canario, o muchos otros, de los que ahora ya nadie se acuerda de lo que eran”<sup>130</sup>. Veinte años después, en 1820, Cairón proclama la pervivencia y el éxito del bolero, que según sus apreciaciones, se seguía bailando igual que desde sus comienzos, cuarenta años antes, y la única modificación que había sufrido era su ralentización y “la exclusión de pasos disparatados”<sup>131</sup>. Además de “Don Preciso” otros autores se sumaron a la entusiasta cruzada por mantener viva la tradición española, así por ejemplo Narciso Paz publicó en París en 1825 una colección de danzas españolas con las mejores seguidillas, boleras y tiranas con acompañamiento de guitarra, piano o arpa, divididas en seis partes<sup>132</sup> en una etapa en la que las danzas españolas estaban en declive<sup>133</sup>.

---

<sup>129</sup> “[Que esta obra] contribuiría mucho para que teniendo el público en ella una suficiente copia de coplas ingeniosas y delicadas, se vaya olvidando y desterrando las que comúnmente se cantan con grave ofensa del pudor y honestidad” (DM, 25.9.1801).

<sup>130</sup> Antonio DE IZA ZAMÁCOLA, “Don Preciso”, *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra, con un discurso sobre la belleza y gracia del baile de las Seguidillas, y abatimiento de la música nacional*, Madrid: Villalpando, 1799 (*Gazeta de Madrid*, 7 Agosto 1799).

<sup>131</sup> CAIRÓN, Antonio, *Compendio...* (1820), p. 109.

<sup>132</sup> PAZ, Narciso, *Collection des meilleurs airs nationaux espagnols, boleras et tiranas avec accompagnement de guitare et de piano ou harpe*, Paris, Mme. Benoist [ca. 1825] [BNE, M/235(2), (3), (4), (5), (6), (7)]. De esta colección ya han dado noticia otros autores como: ALONSO, Celsa, *La canción lírica...* (1998), p. 124.

<sup>133</sup> Para más información sobre el declive de las danzas españolas se puede consultar el tercer apartado de este capítulo.

De las danzas españolas para piano, las más abundantes junto al fandango son las boleras y las seguidillas manchegas y en concreto, las bailadas en los teatros del Príncipe y el de la Cruz. Como indica José Subirá<sup>134</sup>, éstos eran los únicos coliseos públicos existentes en la capital del reino cuando subió al trono español Carlos III (en 1759), y desde 1765 contaban con una orquesta para acompañar las obras menores (las tonadillas escénicas) que intermediaban las comedias a diario. De principios de siglo son las cuatro *boleras*, la *bolera de la comedia*, y la *bolera manchega* contenidas en el ya citado cuaderno manuscrito para piano<sup>135</sup>. Todas ellas son de compás ternario (3/4 o 3/8) y presentan, a diferencia de otras piezas incluidas en el cuadernos, una escritura un tanto virtuosa en cuanto a la configuración de la melodía, que está llena de floreos, tresillos de semicorcheas, mordentes, silencios y síncopas, puntillos, fusas, mordentes, etc., con periodos modulantes y tonalmente inestables debido al uso constante de alteraciones que podría estar relacionado el estilo con la estética del Biedermeier. Con frecuencia aparece el recurso de la segunda aumentada en la configuración melódica. Son piezas extensas, que están claramente vinculadas a las prácticas de baile en los teatros o en los *saraos* por las células rítmicas del bajo que se repiten con insistencia a modo de *ostinati*. La dificultad interpretativa referida, entre otros elementos, en las notas dobles o a los saltos interválicos coincide con la información que Cairón aporta sobre el baile del bolero: “Este es el baile español más célebre, el más gracioso y el más difícil tal vez, de cuantos se han inventado”. Su celebridad había sido asumida también a otros países europeos: “A los franceses, ingleses e italianos y a todas las naciones de la Europa les sirve de placer el ver bailar el bolero”<sup>136</sup>.

### LAS TIRANAS

En las colecciones de coplas para ser cantadas con acompañamiento de piano o de guitarra de principios de siglo figuran junto a las seguidillas y boleras, las tiranas. Estas últimas estuvieron también presentes en las tonadillas y sainetes dieciochescos y se asociaron a cierto matiz erótico, satírico y picaresco. Al igual que los otros bailes,

---

<sup>134</sup> SUBIRÁ, José, *Temas musicales madrileños*, Madrid: Instituto de estudios madrileños, CSIC, 1971, p. 262.

<sup>135</sup> *Música manuscrita, Tomo 2º, Piezas de Piano*, (mss.), [ca.1800-1805] [BNE, M/2232].

<sup>136</sup> CAIRÓN, Antonio, *Compendio...* (1820), p. 103 y 105.



las tiranas se independizaron de las formas teatrales y se interpretaron en las reuniones y tertulias burguesas y aristocráticas. En un momento dado comenzaron a desaparecer de dichas reuniones acusadas de indecorosas<sup>137</sup>. A pesar de ello, las tiranas permanecieron en el repertorio vocal, aunque en menor porcentaje que los otros bailes nacionales, por lo que su repertorio es en sí menos numeroso. En ocasiones aparecen unidas a la seguidilla, como es el caso en la *seguidilla atiranada*<sup>138</sup>.

La música de la tirana suele ir asociada a una cuarteta de octosílabos con ritmo ternario (6/8, 3 /4 y 3/8), que en el caso de la tirana aparece frecuentemente sincopado. Su movimiento, a diferencia de la seguidilla, es moderado y “Don Preciso” lo cataloga como un baile lento. Además lo vincula temáticamente con la región andaluza y en especial con Cádiz. Contamos con un bello ejemplo anónimo manuscrito de este baile en un compás de 6/8 denominado *Tirana del bombeo de Cádiz*<sup>139</sup>. En realidad muchos de los temas que utiliza este género están también relacionados con las tonadillas de las que procede, como la del Trípili trápala que, según Subirá<sup>140</sup>, se correspondía con la tonadilla del mismo nombre de Blas de Laserna (1751-1816). Este tema fue recogido por varios autores, entre los que podemos citar a Pedro Albéniz en su *Rondó brillante a la tirana para piano forte sobre los temas del Trípili y la Cachucha*<sup>141</sup> dedicado a la reina M<sup>a</sup> Cristina (Cap.III, Ej.4). Por su fecha tardía de aproximadamente 1825, parece ser que ambos temas permanecieron en el repertorio durante un amplio espacio de tiempo y su escritura pianística evolucionó junto al paulatino proceso de adaptación que ésta sufrió al desarrollo técnico del instrumento.

También se interpretaron estos temas favoritos con otros instrumentos. En el *Diario de Avisos de Madrid* se anuncia la participación del ya citado violinista y profesor del conservatorio de París, Santiago Mazas, en una academia organizada en el café de San Fernando, calle de Alcalá nº 10, con la interpretación de una *Fantasía* sobre el tema

---

<sup>137</sup> PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano, “Tirana”, en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol.10, Madrid: SGAE, 2002, p. 304.

<sup>138</sup> MESONERO ROMANOS, Ramón, *Memorias...* (1975), pp. 263-264.

<sup>139</sup> *Música manuscrita, Tomo 2º, Piezas de Piano*, (mss.), [1800-1805] [BNE, M/2232].

<sup>140</sup> DE IZA ZAMÁCOLA, Antonio de, *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos...*

<sup>141</sup> ALBÉNIZ, Pedro, *Rondó brillante a la tirana para piano forte sobre los temas del Trípili y la Cachucha*, Madrid: Real Litografía [ca. 1825] [M.REINA/16(1)].

de la *Tirana del Trípoli, Trápala* compuesta por él<sup>142</sup>. Los asistentes a éstas y a otras academias ofrecidas además de en los cafés, en los salones burgueses y aristocráticos o en las Sociedades, demandaban además de los clásicos minuets y contradanzas, melodías y ritmos enraizados con sus tradiciones españolas.

#### OTROS BAILES POPULARES ESPAÑOLES

El repertorio de danzas populares no se limita a los géneros anteriormente citados, aunque sean los más abundantes, sino que incorpora otros menos numerosos como los zortzicos, las jotas, las rondeñas y los zapateados. Su aparición en las fuentes es muy esporádica, lo que demuestra que, al contrario que los anteriormente citados, no eran muy demandados y, como ya hemos indicado, no figuraban con tanta frecuencia en las representaciones teatrales, que eran el principal vehículo de difusión de los aires de danza. No obstante, aportan un rico colorido tímbrico y melódico a las recopilaciones de bailes, como la que aparece en el ya a menudo citado *Cuaderno 1º, de música manuscrita para piano, Tomo 2º* que incorpora dos zortzicos y un *sapateado* [sic]. La intención del autor al utilizar una amplia gama de melodías populares podría ser la de presentar al oyente la rica pluralidad de la música española y así dar a conocer patrones folclóricos de diferentes regiones, a la vez que aportaba otras danzas de moda a principios de siglo como los minués, contradanzas, gavotas, alemandas, seguidillas, boleros, fandangos y tiranas. Los dos zortzicos que contiene el cuaderno de música para piano son muy sencillos, parecen más bien ser apuntes del autor –quizás para improvisar sobre ellos-, o bien piezas de estudio. Están organizados en dos frases cortas en compás de 6/8. El primero está en la tonalidad de Do M y el segundo en La m. Avanzando en el tiempo, conocemos otro zortzico de 1826 que está incluido en el método didáctico de Sobejano y Ayala<sup>143</sup> y que fue compuesto por una alumna suya de tan sólo diez años de edad: María Concepción Nagusia. En él nos llama la atención el nivel de dificultad técnica que contiene, pues incluye saltos, notas dobles, ritmos complicados, acordes, etc. y nos sorprende la soltura compositiva de la alumna para su corta edad. También el compás de 6/8 es poco usual para este tipo de danza, si bien De Barandiaran sostiene que es anterior al de 5/8 y que la evolución al compás de

---

<sup>142</sup> *Diario de Avisos de Madrid*, 27.07.1816.

<sup>143</sup> RABASF, FJIM-5,2.c.

cinco partes fue necesaria por la coreografía del baile<sup>144</sup>. A continuación se puede ver la partitura de esta pieza<sup>145</sup>:

Ej. 10. M<sup>a</sup> Concepción Nagusia, *Zorcico* [sic]



<sup>144</sup> DE BARANDIARAN, Gaizka, “Zortziko”, en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10, Madrid: SGAE, 2002, pp. 1193-95.

<sup>145</sup> Este zortziko ya ha sido editado por Miguel Ángel PICÓ PASCUAL, en: *Sonidos en silencio Música impresa: música y mujeres en la España del siglo XIX: una aproximación al estudio de las grandes ignoradas por la historiografía musical*, Valencia: Ed. M. Chelcoip, 2006.

Otra fuente que ya ha sido citada y que recoge piezas de carácter popular poco frecuentes es el *Álbum* de Gaspar Schmidt<sup>146</sup>. En él, el autor refleja su aguda sensibilidad hacia lo autóctono, junto a dos *fandangos* incorpora una *Marcha amorosa*, dos *Muiñeiras*, una *Alborada* y dos *Contradanzas*. Se trata de una sucesión de piezas de gran inspiración, que rezuman armonías festivas a la vez que melancólicas sustentando melodías de fuerte intención expresiva enraizadas con la tradición musical española.

La jota que está recogida en el manuscrito M.REINA/2 coincide con la jota de las *Variaciones sobre la Pata de Cabra* de Grimaldi. Es una pieza que a raíz de la puesta en escena de la comedia a la que pertenece en el teatro del Príncipe, encontró buena acogida en las partituras de la época. Estas piezas son ejemplos característicos de este baile popular en compás de tres por cuatro y de carácter alegre y movido. De ellas dice Cairón en su *Compendio* de 1820 que se bailan muy poco<sup>147</sup>. Este autor cita en esta misma obra un baile español denominado *Gaita gallega*, en la que los intérpretes del instrumento de viento levantan los pies al son de la música. Una única representación del mismo se encuentra en el ya a menudo citado *Quaderno 1º, Música manuscrita, Tomo 2º*. Es una pieza breve y muy sencilla titulada *Gaita gallega* estructurada en dos frases, que parecen querer transmitir la sonoridad de la gaita. Presentan una melodía por terceras en la tonalidad de Do M sustentada por un bajo *ostinato* que realiza octavas de Do.

En el repertorio de las danzas españolas que está presente en las fuentes primarias objeto de esta investigación detectamos dos tipos de partituras derivadas de la música de baile, unas que consisten en piezas musicales breves carentes de anotaciones específicas del piano como pueden ser las de articulación, tempo o pedales, que eran adaptadas por el intérprete a la marcha del baile al que acompañaban durante la ejecución y se realizaban por ejemplo incluyendo repeticiones de algún fragmento aunque no estuviera indicado, tocando acentos musicales que marcaban el ritmo o separaban motivos musicales, etc. y probablemente se acompañaban de castañuelas o sonidos de palmas; y paralelamente constatamos la presencia de otras piezas menos numerosas para ser interpretadas en academias, cuya escritura está más detallada y

---

<sup>146</sup> SCHMIDT, Gaspar, *Álbum*, finales s. XVIII, rev. Soto Viso, Margarita, A Coruña, Viso, D.L. 1997.

<sup>147</sup> CAIRÓN, Antonio, *Compendio...* (1820), p. 121.

desarrollada, e incluye digitaciones específicas para el teclado del piano, signos de articulación y expresiones dinámicas. Los estudios realizados por Sandra Rosenblum a cerca de la práctica interpretativa en el estilo clásico temprano, sugieren que en esta época se realizaban muchas más indicaciones dinámicas y graduaciones de intensidad de las que se anotaban en las partituras<sup>148</sup>.

## **2.1. Otras formas clásicas**

El almacén de música de la Carrera de San Jerónimo, distribuidor de numerosas partituras que se analizan en este trabajo, da a conocer el resumen de su inventario musical en uno de los muchos anuncios hemerográficos de principios de siglo, a los que el dueño de la tienda recurre para incrementar sus ventas:

En el acreditado almacén de música, que subsiste en la carrera de San Jerónimo, frente a la Soledad, hay la música siguiente: sonatas, variaciones, caprichos, sinfonías, rondós, & c. de los señores Ayden [*sic*], Pleyel, Mozart, Steibelt, Clementi, Offmeister, Kozelac y otros varios; también hay contradanzas y minués de Pleyel, vales y polonesas de Mozart, y una colección de arias de dicho Mozart, de varias óperas hechas y puestos los acompañamientos por el mismo autor; además hay una gran colección de canciones en castellano y seguidillas, todo nuevo, de los autores más acreditados en esta clase; así mismo hay canciones italianas de Selvaggi, Asioli y otros diferentes; todo lo referido para forte piano y dichas canciones y seguidillas también para guitarra; igualmente hay sinfonías, sonatas, dúos, rondós, solos, caprichos, minués, contradanzas y vales de los mejores autores de nuestra nación<sup>149</sup>.

Esta fuente es de gran interés porque da información sobre los compositores y géneros que distribuye el acreditado almacén. Ya que dicha oferta está orientada a satisfacer la demanda de los aficionados, aporta una aproximación a los géneros favoritos de la época. Éstos coinciden con los que están presentes en las partituras analizadas a lo largo de este capítulo y con los que aparecen en otros fondos consultados como en el de Santa Ana de Ávila, el de las Claras de Sevilla y el de San Pedro de Dueñas de León, entre otros. Los primeros géneros que figuran en el anuncio son las sonatas, variaciones, caprichos, sinfonías y rondós. De estos hemos seleccionado tres en este apartado por ser los más numerosos en los archivos madrileños: la sonata, el rondó y la variación. A su vez son algunos de los géneros más difundidos en otros países

---

<sup>148</sup> ROSENBLUM, Sandra, *Performance practices in Classic Piano Music*, Bloomington: Indiana University Press, 1988, p. 57. También se puede consultar nuestra investigación sobre esta material en el Capítulo III, p. x, en concreto sobre la utilización del pedal aunque no haya indicaciones en la partitura.

<sup>149</sup> DM, 30.10.1807.

Europeos, razón por la cual, ya han sido objeto de numerosos estudios musicológicos<sup>150</sup>.

### - LA VARIACIÓN

Una de las formas que mejor recoge la pluralidad temática de esta época es la variación. Heredera a principios del XIX de la tradición de tecla del siglo anterior junto a otros géneros como las fantasías o las diferencias interpretadas al órgano o al clave, en las que el músico desarrollaba un tema utilizando su ingenio e improvisación. Una vez transferida al piano, la variación utilizaba mayoritariamente una melodía preexistente ya conocida por el público a la que se iban añadiendo figuraciones o colores tímbricos innovadores buscando variedad dentro de la unidad. El tema elegido por el autor era el que generalmente servía de gancho para su difusión, por lo que al ser un factor tan importante se escogía con esmero y se solía anunciar en el título de la partitura. A continuación citamos algunos temas que están presentes en las variaciones de la época:

- Temas procedentes de música popular española: *El Marinerito*; *La cachucha* o la canción vascongada *Itzasora irtenais*<sup>151</sup> dedicada por el autor Antonio Buyé a la reina de España M<sup>a</sup> Josefa Amalia de Sajonia (1803-1829), tercera esposa de Fernando VII durante los años de su reinado 1819-1829. Esta dedicatoria muestra que el alcance del “populismo” irradiaba también las esferas aristocráticas y cortesanas. En este sustrato sonoro nacional encontraron inspiración muchos músicos españoles, algunos de los cuales intentaban eludir las influencias musicales extranjeras.

---

<sup>150</sup> Entre otros autores han estudiado estos géneros: KOMLÓS, Katalin, *Fortepianos and Their Music: Germany, Austria and England 1760-1800*, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1995. COLE, Michael, *The Pianoforte in the Classical Era*, Oxford: Clarendon Press, 1998. CAREW, Derek, *The Mechanical Muse: The Piano, Pianism, and Piano Music, c. 1760-1850*, Burlington: Ashgate Publishing Company, 2007, pp. 241-334. EDLER, Arnfried, "Zwischen Ästhetik und Marktmechanismen. Wandlungen der Gattungsstruktur in der Klaviermusik zwischen 1770 und 1830", en Richard Bösel (ed.), *La cultura del fortepiano 1770-1830*, Bolonia: Ut Orpheus Edizioni, 2009, pp. 113-125. CHIANTORE, Luca; *Beethoven al piano. Improvisación, composición e investigación sonora en sus ejercicios técnicos*, Valencia: Nortesur, 2010.

<sup>151</sup> *Variaciones para piano forte sobre el tema de la canción vasca Itzasora irtenais*, compuestas y dedicadas con real permiso a S.M. la Reyna de España Doña María Josefa Amalia de Sajonia por Antonio Bullé, Madrid: B. Wirmbs [1819] [BS, FH C-42927-7].

- Temas pertenecientes a músicas populares de otros países, como una *Modinha portuguesa*; un *Aire irlandés*.
- Temas derivados de melodías patrióticas y alguna de ellas bajo la influencia liberal, como el *Himno de Riego*.
- Temas procedentes de sainetes, zarzuelas o comedias que se representaban en los teatros, como un tema de *Las lechuginas caprichosas*; un *solo* cantado por la señora Cortesi y el señor Maggiorotti en el dúo de la ópera *Elisa y Claudio* de Mayer y la *jota aragonesa* cantada en *La pata de cabra* de Oudrid.
- Temas relacionados con óperas extranjeras como la de *La Flauta Mágica* de Mozart; de la cavatina “Paga fui” de *Armide* de Winter; el romance “Oh matutti albori” de *La donna de lago* de Rossini; el Aria “Ah non fia sempre odiata” de *El pirata* o el final del primer acto de la ópera *I Capuleti ed i Montecchi*.
- Temas derivados de música instrumental como los cuartetos de Haydn.
- Temas originales en algún caso ya militantes del romanticismo por ser evocadores, íntimos o melancólicos, como *El paseo solitario*<sup>152</sup> de Ramón de la Sienrra.

Los temas más recurrentes son los precedentes de la música popular<sup>153</sup>, y los derivados de las representaciones líricas francesas, italianas y españolas. En ocasiones con el cambio de temática se modificó el carácter de la pieza y su dificultad, ya que por ejemplo, la interpretación de un Aria operístico resultaba ser más complicada que la de un tema popular, pues a veces incluía intervalos melódicos distanciados, acompañamientos armónicos más desarrollados y combinaciones técnicas, melódicas o tímbricas más complejas que, al igual que ocurría con los cantantes, buscaban efectos impactantes en el oyente. Esto inducía a veces al autor a calificar la pieza de

---

<sup>152</sup> BNE, MC/4200/28(7).

<sup>153</sup> Variaciones con aires populares de otros países llegaron también a España, como por ejemplo: *Grande fantaisie avec sept variations sur un air de danse favori appelé La Jeanne*, composée pour le piano par D. Steibelt, A Paris : aux Deux lyres, chez Mme. Duhan et Compie., editeurs de musique et Mds. d'insnts., Boulevard Poissonnière, n. 10, près le jardin Boulainvilliers [entre 1806 y 1821] [BNE, MC/3890/3].

“brillante”, como *Las brillantes* sobre un *Romance* de Rossini<sup>154</sup>, o las *Variaciones brillantes para forte piano sobre el Himno de Riego* de Pedro Albéniz<sup>155</sup>. Esta obra consta de una introducción brillante, como era usual en las piezas a las que el autor quería dar relevancia y que además le servía para acaparar la atención del oyente mediante una sucesión de arpeggios quebrados, escalas, notas dobles u octavas a lo largo de cuatro páginas, que no podían pasar desapercibidas por el público.

Ej. 11. Pedro Albéniz, *Variaciones brillantes sobre el Himno de Riego*

2

VARIACIONES BRILLANTES  
SOBRE EL HIMNO DE RIEGO  
POR ALBENIZ.

Tempo di marcia (♩ = 54)

INTRODUZIONE

P redoble de tambores

Ped. cres.

FF

energía y entusiasmo

sompre.

Ped:

Ped:

sotto voce pp

<sup>154</sup> HÜNTEN, Franz, *Las brillantes*, Madrid: [León] Lodre, Carrera de San Gerónimo nº 13 [ca.1830] [BNE, MC/4200/4 y M.REINA/16].

<sup>155</sup> ALBÉNIZ, Pedro, *Variaciones brillantes para forte piano sobre el himno de Riego*, Op. 28, Madrid: León Lodre, Carrera de San Gerónimo [ca.1825] [BNE, M.REINA/16(22)] y [BNE, M.REINA/24].



Después de la introducción en la brillante tonalidad de La mayor y una vez atraída la atención del oyente se presenta el tema en un *Tempo Marciale* en el que además, al final de su exposición, el pianista (o cantante acompañante) debía entonar la parte textual correspondiente a un coro. Se trata del mismo fragmento que aparece al final de las tres primeras variaciones, insertado por lo tanto a modo de estribillo. La cuarta variación se sucede de una *Coda y Finale* virtuosísticos, que cierran la obra y llevan también incorporados una parte textual. El carácter brillante y espléndido de esta obra conservada en el archivo de la Reina M<sup>a</sup> Cristina, encaja bien en los recitales de salón que se venían ofreciendo en los salones palaciegos. Su dificultad muestra que estaba dirigida a un intérprete más especializado.

Menos conocidas son las *Variaciones para piano forte* de María Isabel Prota Carmena compuestas sobre temas operísticos y las *Variaciones* de Ramona Hurtado de Mendoza sobre el tema del tenor “Ah non fia sempre odiata” en la ópera *El pirata*, cantada en las funciones líricas del Liceo de la Corte y otras de la misma autora sobre el final del primer acto de la ópera *I Capuleti ed i Montecchi*.

Junto a este tipo de piezas difundidas sobre todo en las ya citadas academias de los salones están presentes otras de menor dificultad interpretativa, destinadas al consumo doméstico. En ellas se presenta un tema, generalmente desprovisto de ornamentos o de giros superfluos, que se varía progresivamente sin incidir en fórmulas técnicamente complejas, aunque sí incorporando aceleraciones rítmicas o pasajes melódicos con mayor cantidad de notas auxiliares y armonías más densas.

Un ejemplo paradigmático de este tipo de composiciones más asequibles al intérprete aficionado son las siete *Variaciones* compuestas por Dolores de Vedruna en 1820 y dedicadas al infante Francisco de Paula.

La forma variación encontró en el piano un buen aliado por ser éste un instrumento capaz de producir contrastes y cambios tímbricos que le otorgasen mayor interés y en ocasiones sirvió al compositor de campo experimentador.

Ej. 12. Minuet con variaciones

Handwritten musical score for 'Minuet con variaciones'. The score is written on two systems of staves. The first system is labeled 'Minuet con variaciones' and '21.' in the top left corner. It features a treble and bass staff with a 3/4 time signature. The music is written in a single system, with a 'fin.' marking and a 'd.c.' (Da Capo) instruction at the end. The second system is labeled '1ª Va. riaz.' (First Variation) and '22.' in the top left corner. It also features a treble and bass staff with a 3/4 time signature. The music is written in a single system, with a 'fin.' marking and a 'd.c.' (Da Capo) instruction at the end.

Handwritten musical score for 'Minuet con variaciones'. The score is written on two systems of staves. The first system is labeled 'Minuet con variaciones' and '21.' in the top left corner. It features a treble and bass staff with a 3/4 time signature. The music is written in a single system, with a 'fin.' marking and a 'd.c.' (Da Capo) instruction at the end. The second system is labeled '1ª Va. riaz.' (First Variation) and '22.' in the top left corner. It also features a treble and bass staff with a 3/4 time signature. The music is written in a single system, with a 'fin.' marking and a 'd.c.' (Da Capo) instruction at the end.

Se adaptaron bajo esta forma pequeñas composiciones instrumentales preexistentes, como por ejemplo: la *Alemanda de Moreti* [sic] *con variaciones*<sup>156</sup>, el *Minueto de Mazarredo con variaciones*, o el *Wals con variaciones*, entre otros. El *Minuet con variaciones* del Ej.12 utiliza una forma tripartita para cada sección, que remite al intérprete al principio de la parte A, una vez finalizada la parte B: tema (parte A- parte B- *Da Capo* al A hasta el *Fin*), 1ª variación (parte A- parte B- *Da Capo* al A hasta el *Fin*), 2ª variación (parte A- parte B- *Da Capo* al A hasta el *Fin*).

En otros casos, el efecto no deja de ser instructivo al pretender que el discípulo llegue a través de las distintas variaciones a mejorar la técnica digital, a afianzarse con el manejo del teclado y a practicar la alternancia de secuencias modulantes. De hecho, algunos métodos para piano que analizamos en el segundo capítulo se sirven de la variación para practicar conceptos previamente formulados. Al menos tres autores: Viguerie, Adam y Sobejano coinciden en sus métodos<sup>157</sup> en la exposición de un tema similar muy sencillo, que está limitado a un diseño de cinco notas, a partir del cual se va guiando al discípulo mediante diferentes variaciones para la consecución de propósitos didácticos concretos. El primero en introducir el tema es Viguerie (Ej.13).

Después de la exposición del tema, Viguerie hace suceder veintisiete piezas breves, que aunque no figuran bajo la denominación de “variaciones”, al derivar todas del mismo tema parece que fueron concebidas como tales. El autor destina cada una de las variaciones a tratar alguno de los problemas técnicos citados en el texto introductorio. Es decir, además de variaciones, estas piezas podrían ser entendidas como pequeños *estudios*, que relacionan el ejercicio manual con alguna exigencia artística atravesando las diferentes tonalidades para preparar al discípulo de una manera poco árida en la consecución de la técnica y en la familiarización con las diferentes dificultades interpretativas.

---

<sup>156</sup> Esta pieza y las tres siguientes están contenidas en: *Música Manuscrita, Tomo 2º* (mss.) [BNE, M/2232].

<sup>157</sup> VIGUERIE, Bernard, *L'art de toucher le piano-forte*, París: Chez l'Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau nº15 [ca.1796]; ADAM, Jean Louis, *Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique*. París: Imprimerie du Conservatoire, 1804; SOBEJANO Y AYALA, José, *El Adam español, método para piano*, Madrid: Bartolomé Wirmbs, librería de Hermoso, calle Mayor frente a las Cobachuelas, 1826.

Ej. 13. Bernard Viguerie



La forma de variación que plantea Viguerie en dichos ejercicios no deja de ser interesante y la propuesta será posteriormente imitada por los otros autores como Adam y Sobejano. Adam introduce un *Air avec douze Variations pour s'accoutumer à mettre les deux mains ensemble* en la página 86 de su método, que contiene el siguiente tema:

Ej. 14. Louis Adam, *Air avec douze Variations*



A partir de este tema desarrolla pequeños ejercicios con motivos recurrentes para practicar las dificultades manuales, sin apelar a la musicalidad del intérprete, ya que su objetivo principal es la práctica de la coordinación de ambas manos y la consecución de dificultades técnicas. Sobejano recurre a la misma metodología a partir de la página treinta y cinco de su obra didáctica<sup>158</sup> con sus *Variaciones progresivas* “interpoladas con algunas piecitas por los acordes más conocidos”. El tema es muy parecido a los dos vistos más arriba (Ej.13 y 14):

Ej. 15. José Sobejano, *Variaciones progresivas*



Las variaciones de José Sobejano y Ayala que suceden al tema aportan sin embargo un lenguaje pianístico y una musicalidad mucho más rica que la de Adam, sin perder de vista el incremento progresivo de la dificultad técnica. También hay que tener en cuenta que el espacio temporal que separa a ambas publicaciones es superior a los veinte años.

Estas consideraciones instructivas sobre el aprendizaje técnico que el género de la variación lleva implícito nos hacen reflexionar sobre la relación que pueda existir entre la carencia detectada de *estudios* en las fuentes didácticas<sup>159</sup> y la implicación de la variación en el proceso de enseñanza del discípulo. La variación resultaba ser una forma muy apropiada para el ejercicio de la práctica instrumental, en la que el autor podía elaborar una pieza adecuada al aficionado sin necesidad de incorporar grandes

<sup>158</sup> SOBEJANO Y AYALA, José, *El Adam español, método para piano*, Madrid: Bartolomé Wirmbs, librería de Hermoso, calle Mayor frente a las Cobachuelas, 3 vol., 1826.

<sup>159</sup> Para más información sobre los *estudios* se puede ver Cap. II, p. 146.

desarrollos o pasajes ingeniosos en ella, pero sí orientarla al aprendizaje y avance del alumno sin grandes esfuerzos, razón por la cual, el recurso de la variación encontró buena acogida no solo entre los compositores, sino también entre los pedagogos de la época.

Uno de los factores desencadenantes del éxito de este género fue precisamente su enorme accesibilidad interpretativa. La gran capacidad de adaptación de esta forma de composición a las demandas concretas de los aficionados favoreció que fuese uno de los géneros más cultivados en las partituras a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XIX. Si bien no volveremos a reincidir sobre este género en apartados posteriores dedicados principalmente a nuevas tendencias, hemos de añadir que estuvo presente ininterrumpidamente a lo largo de las tres décadas que ocupan este trabajo.

### - LA SONATA

Diversos autores han estudiado la sonata dieciochesca en la Península<sup>160</sup> refiriéndose a ella por lo general como un tipo de pieza para instrumento de tecla parecido a la *toccata* –término a menudo utilizado en vez del de *sonata*-. Águeda Pedrero-Encabo adjudica al catalán Pedro Rabassa una de las primeras utilizaciones del término *sonata* como título de una composición, en este caso anterior a 1724<sup>161</sup>, y la hasta ahora primera música conocida expresamente destinada al piano con este nombre son las [doce] *Sonate da címbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti* de Giustini<sup>162</sup>. Temperley cree que hacia mediados del siglo XVIII la *sonata* o *lesson* era el género principal de la música para clave, y que esta tendencia fue posteriormente

---

<sup>160</sup> Sobre la sonata dieciochesca en la Península Ibérica ya han escrito entre otros: KASTNER, Santiago, “Carlos Seixas: 80 Sonatas para instrumentos de tecla”, *Portugaliae Musica*, Serie A, t, X, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965. CLIMENT, José, *Vicente Rodríguez Monllor. Libro de Tocatas para címbalo*, Valencia, 1978. POWELL, Linton, *A History of Spanish Piano Music*, Bloomington: Indiana University Press, 1980. PEDRERO ENCABO, Águeda, *La sonata para teclado. Su configuración en España*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1997. BOYD, Malcom y CARRERAS, Juan José, *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid: Cambridge University Press, 2000. LIPKOWITZ, Benjamin; & CARRERAS, Juan José, *Music in Spain during the eighteenth-century*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

<sup>161</sup> PEDRERO-ENCABO, Águeda, “El cambio estilístico de la música para teclado en España a través del manuscrito M1012: tiento, tocata, sonata”, *Anuario Musical*, vol. 51 (1996), p. 152.

<sup>162</sup> GIUSTINI, Lodovico, *Sonate da címbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti*, Opera prima, Firenze, 1732; ed. facsímil Rosamund E.M. HARDING, Londres: Cambridge University Press, 1933.



asumida por el piano<sup>163</sup>. Las numerosas antologías de sonatas hispánicas dieciochescas<sup>164</sup> vienen a constatar la arraigada tradición que este género tenía en la Península Ibérica al igual que en el resto de Europa durante la segunda mitad del siglo. Un ejemplo ilustrativo es la recopilación realizada por Gerhard Doderer de sonatas españolas y portuguesas del siglo XVIII, en la que aparece un buen número de autores de obras pertenecientes a este género: Francisco Xavier Baptista, João Cordeiro da Silva, Alberto José Gomes da Silva, Carlos Seixas, Vicente Rodríguez, Anselmo Viola, Félix Máximo López y Antonio Soler<sup>165</sup>.

Siguiendo la tradición de la escuela clavecinística, la mayoría de las sonatas para tecla españolas de finales del siglo XVIII se estructuraban en un único movimiento bipartito<sup>166</sup> al estilo de los *Essercizi* de Scarlatti<sup>167</sup>, título bajo el cual el autor publicó sus treinta primeras sonatas que presentan además, según expone Scarlatti en el prólogo, un marcado carácter pedagógico. Paralelamente, tanto en España como en el resto de Europa, otros compositores recurrieron a moldes diferentes que les permitieron realizar un desarrollo tonal más amplio, logrando con ello que el retorno a la tonalidad inicial y al material melódico asociado a ella incorporase un efecto emocional y expresivo mucho más contundente. La búsqueda de una mayor variedad interna dentro de la unidad estructural fue un factor concluyente en el asentamiento del modelo *forma-sonata*. Schimdt-Beste atribuye la variedad de los primeros esquemas formales de la sonata en torno a 1730 a la influencia de las sinfonías y de los divertimentos, y sitúa la consolidación de la *forma-sonata* ya a finales del siglo

---

<sup>163</sup> TEMPERLEY, Nicholas (ed.), *The London Pianoforte School, 1766-1860*, 1 vol., Nueva York & Londres: Garland Publishing, 1985, p.viii. Esta publicación incluye la reedición de numerosas colecciones de sonatas y de otras obras para piano de autores europeos de finales del XVIII y principios del XIX en Londres.

<sup>164</sup> *Sonatas para clave* de José Ferrer, rev. Dionisio Preciado, Madrid: Real Musical, 1979. *Obras para forte piano* [Sonata de José Teixidor], rev. Pedro González Casado, Madrid: Ed. Real Conservatorio Superior de Música y Cámara de Comercio e Industria, 1991. *Seize sonates anciennes d'auteurs espagnols*, publiées pour Joaquin Nin. París: Max Eschig, 1925. *Siete Sonatas* de Carles Bager (1768-1808), publicado por María Ester Sala, Madrid: Unión Musical Española, 1976.

<sup>165</sup> DODERER, Gerhard (ed.), *Spanische und portugiesische Sonaten des 18. Jahrhunderts: Orgel, Cembalo, Klavier*, edición crítica por Willy Müller, Heidelberg: Süddeutscher Musikverlag, 1975.

<sup>166</sup> Los elementos básicos de la estructura bipartita en las sonatas de Scarlatti son: dos partes de duración similar separadas por una doble barra. La primera parte comienza con la tónica y modula a la dominante antes de dar comienzo a la segunda parte, que se mantiene en la dominante y después modula a la tónica para concluir.

<sup>167</sup> SCARLATTI, Doménico, *Essercizi per Gravicembalo*, Londres, 1738; ed. facsímil Nueva York: Johnson 1972.

XVIII, aunque sostiene, que esta denominación no apareció hasta 1820<sup>168</sup>. Powell aprecia una interesante evolución en las seis sonatas de Joaquín Montero y en las realizadas por Sebastián de Albero (1790) antes de terminar el siglo, que van del estilo scarlattiano hacia el clásico de Haydn<sup>169</sup>. Tras la primera década del siglo XIX, estas obras interpretadas en teclados cómodos y anchos de hasta seis octavas, alejadas de exageraciones o extravagancias, ofrecían ya patrones formales tremendamente novedosos y agradables, que atraían la atención del público aficionado por su resultado equilibrado a pesar de los contrastes internos.

Las sonatas de las primeras décadas del siglo XIX que hemos analizado constan bien de un único movimiento, generalmente bipartito; de dos movimientos, de los cuales el segundo suele ser un rondó o unas variaciones sobre un tema de moda; de tres movimientos alternando los *tempi* rápido-lento; o incluso de cuatro.

Como ejemplo ilustrativo del género sonata presentamos a continuación dos cuadernos anónimos de gran interés titulados *Música manuscrita, Tomo 5º. Piezas para piano*; y *Música manuscrita, Tomo 6º. Piezas de Piano*<sup>170</sup>, a los que ya nos hemos referido en el Cap. I., 5. Nuestra elección ha recaído en estas dos fuentes, de las que no existen estudios previos, por concentrar un abundante contenido -en total son veintisiete sonatas en el tomo 5º y veintiún sonatas en el tomo 6º-, y por tratarse de piezas con gran variedad formal, cuyo estudio nos permitirá obtener información sobre la evolución del género en fecha tan temprana como es la primera década del siglo XIX.

Una buena parte de estas sonatas están reunidas en tandas de dos, tres o seis piezas, que alternan tonalidades, estructuras y número de movimientos para ofrecer variedad al intérprete. La práctica de agrupar las sonatas en tandas era habitual en la época, como se puede comprobar en otras fuentes coetáneas al cuaderno, como las *Tres sonatas* op. 39 de Dussek<sup>171</sup>, las *Tres sonatas* de Steibelt<sup>172</sup>, las *Seis sonatas* de

---

<sup>168</sup> SCHMIDT-BESTE, Thomas, *The Sonata*, Nueva York: Cambridge University Press, 2011, pp. 117 y 62.

<sup>169</sup> Cita de Linton POWELL en el prólogo a su transcripción y adaptación de las *Seis sonatas para clave y fuerte piano* de Joaquín MONTERO (1790), Madrid: Unión Musical Española, 1977.

<sup>170</sup> [BNE, M/2235] [BNE, M/2236].

<sup>171</sup> DUSSEK, J. L., *Trois sonates pour le piano forte*, Op. 39, 1799, Paris: Pleyel, [BNE, MC/3890/17].



Pleyel<sup>173</sup> o las *Seis sonatas* de Nonó<sup>174</sup> (que detallaremos más abajo), entre una lista muy numerosa de composiciones. Esta era una de las medidas editoriales que se tomaban para, de acuerdo con el compositor, asegurarse la venta de un mayor número de piezas.

El modelo más abundante en las sonatas del tomo 5º es el estructurado en dos movimientos, de los cuales el primero expone un único tema, seguido de un pequeño desarrollo del mismo, y una reexposición exacta en la misma tonalidad que el tema inicial, para concluir con una coda.

A continuación analizamos el contenido del tomo 5º:

- *Seis sonatas por Mr. Cambini*<sup>175</sup>. Todas ellas presentan en su primer movimiento una forma muy peculiar, que es similar a la que presenta la primera sonata: consta de un primer tema en Re mayor repetido dos veces, la primera vez con cadencia a la dominante y la segunda a la tónica. Sigue un pequeño puente de cuatro compases hacia un segundo tema contrastante en la tonalidad de la dominante: La mayor, seguido por la reexposición del primer tema en la dominante: La mayor, y de nuevo el primer tema en la tonalidad inicial de Re mayor, que tras un breve desarrollo del mismo lleva a la coda final. El esquema de la estructura formal de este primer movimiento sería: A(Tónica)-A(T)-puente-B(Dominante)-A(D)-A(T)-Coda. El segundo movimiento es un *Rondó: Allegro quasi Presto*, en la misma tonalidad de Re mayor que el primer movimiento y con modulación hacia el modo menor que después retorna al principio del rondó mediante un *Da Capo*. Su esquema formal sería: A(T)-B(relativo menor)-A(T). Schmidt-Beste atribuye a algunos compositores -como por ejemplo Beethoven- la preferencia del rondó para el movimiento final, que seguía generalmente el esquema ABACABA. Gracias a

---

<sup>172</sup> STEIBELT, Daniel, *Trois grandes sonates pour le piano forte*, Paris: Mme. Duhan [ca.1809] [BNE, MC/3886/14].

<sup>173</sup> PLEYEL, Ignace, *6 Sonatas* [BNE, M/2237].

<sup>174</sup> NONÓ, José, *Seis sonatas: Allegro- Rondó*, Madrid: Aguado y Compañía [ca.1820] (estampador Wirmbbs) [BNE, M/270].

<sup>175</sup> Giuseppe María Cambini (Livorno1746- París1825). En 1773 se trasladó a París, donde ejerció como músico hasta su fallecimiento. Entre sus composiciones se cuentan tres quintetos de viento, varios cuartetos de cuerda, doce óperas y piezas para piano.

la insistente reaparición de la tonalidad principal, esta forma adoptó una función conclusiva de la totalidad de la obra, ganando popularidad entre los compositores<sup>176</sup>.

- *Dos Sonatas para piano de Anton Hoffmeister*<sup>177</sup> (1754-1812). Ambas constan de tres movimientos. Los esquemas estructurales de los primeros movimientos son similares al descrito más arriba. La primera sonata está estructurada: *Allegro / Poco Adagio / Rondo* y la segunda: *Allegro spiritoso / Adagio / Presto*.
- *Seis Sonatas del Sr. Elerman*<sup>178</sup>:
  - La primera sonata tiene tres movimientos: el primero es un *Allegro* en forma sonata, con el primer tema en Mi b mayor, el segundo tema en Si b mayor (dominante), más lírico que el anterior, seguido de un pequeño desarrollo que conduce a la reexposición del primer y segundo tema, ambos esta vez en la misma tonalidad principal. El segundo movimiento es un *Allegro molto* en Mib mayor. Es bipartito y cuenta con un tema que se repite en la tonalidad de la dominante. El tercer movimiento es una *Alemanda*, en la tonalidad de Mi mayor, con modulaciones a Mi menor. La inclusión de esta danza en la sonata es inusual.
  - La segunda sonata consta de un solo movimiento *Allegro* en Mi mayor.
  - La tercera incorpora tres movimientos: un *Allegro maestoso*; un *Andante* bipartito, con reexposición del tema en la dominante; y un tercer movimiento *Allegro vivace*.
  - La cuarta tiene un único movimiento *Allegro* en La mayor, con estructura similar a la tercera sonata.

---

<sup>176</sup> SCHMIDT-BESTE, Thomas, *The Sonata...* (2011), p. 115.

<sup>177</sup> Franz Anton Hoffmeister (Rottenburg am Neckar 1754- Viena1812). En 1785 fundó en Viena una de las primeras empresas de edición musical. Sus actividades como editor musical alcanzaron su apogeo en 1791, pero a partir de entonces se dedicó más a la composición. Compuso música para flauta, al menos ocho óperas, más de 50 sinfonías, varios conciertos (al menos 25 de ellos son para flauta), composiciones de música de cámara, música para piano y varias colecciones de canciones.

<sup>178</sup> Desconocemos las reseñas biográficas de este autor.

- La quinta comienza con un primer movimiento *Allegro moderato* en Re mayor, el segundo es un *Andante*, y el tercero un *Allegro, en tiempo de Minuet*.
  - La sexta consta de un *Allegro* en Fa sostenido mayor, un *Andante*, y un *Allegro molto*.
- Las sonatas que más llaman nuestra atención son las *Seis sonatas inglesas* anónimas, de las cuales las dos primeras presentan una estructura más desarrollada que las restantes:
- La primera consta de un *Allegro* en Do mayor en forma sonata.

Ej. 16. Sonata inglesa n°1



El bajo alberti se presta al acompañamiento de una melodía bien organizada en semifrases de dos compases, que en el primer tema es más pausada y en el

segundo tema se acelera rítmicamente. El contraste entre ambos temas se acentúa con el cambio de registro: en el segundo caso abarca notas situadas casi al límite de la extensión del teclado en los agudos<sup>179</sup>. El segundo tiempo es un rondó.

- La segunda sonata se desenvuelve de manera similar, con un primer tiempo en forma sonata, y el segundo se corresponde igualmente con un rondó.

El resto de estas sonatas utilizan estructuras variadas. En el caso de contar con un único movimiento, éste es un *Allegro*. Si los movimientos son dos, el primero es un *Allegro* y el segundo suele ser un rondó. Si son tres, el primero sigue siendo un *Allegro*, el segundo es un *Adagio* seguido de un rondó, que a veces es sustituido por una *Alemanda* o por un *Minueto* buscando el contraste de sus partes: rápido / lento / rápido (movido). Algunas de las sonatas estructuran su primer movimiento en forma sonata: dos temas opuestos seguidos de un desarrollo motivico de ambos, una reexposición y la coda. El tipo de escritura en ellas no suele ser virtuosístico, sino que encaja más bien en el tipo de música fluida y agradable, bien articulada, que pudiera proporcionar placer al aficionado. El tipo de textura es simple, similar al que se puede apreciar en el Ej.16 y las frases están ordenadas periódicamente, estilo que podría encajar con el que Newman califica de “estilo galante”<sup>180</sup>.

El tomo 6º contiene íntegramente obras de Pleyel. Transcribimos los títulos de las piezas:

- *Rondo* en Si b mayor.
- *Seis sonatinas*:
  - en Sol mayor: *Adagio gracioso*.
  - en Re mayor: *Minuet gracioso/ Rondo*
  - en La mayor: *Minuet/ Andante/ Rondo*
  - en Do mayor: *Romance/ Minuet/ Rondo*
  - en Fa mayor: *Rondo/ Minuet con Trio/ Rondo*
  - en Sib mayor: *Andante con var.*
- *Sinfonía* en Re mayor: *Allegro molto/ Andantino gracioso/ Minuet/ Rondo*

---

<sup>179</sup> Durante la primera década del siglo la extensión usual de los pianos de mesa utilizados por los aficionados era de cinco octavas (Fa<sup>1</sup>-fa<sup>3</sup>), o de cinco octavas y media (Fa<sup>1</sup>-do<sup>4</sup>). En el ejemplo que anexionamos arriba, la nota más aguda es un mi<sup>3</sup> (c. 24), por lo que estaría dentro de la extensión generalizada para los pianos de mesa de la época. Para más información se puede consultar Cap. II, p.213 y ss.

<sup>180</sup> NEWMAN, William Stein, *The Sonata in the Classic Era*, Nueva York, London: Norton & Co., 1983, pp. 118-124.

- Sonata en re menor: *Adagio non troppo/ Rondo*
- Sonata en Sol mayor: *Allegro/ Rondo*
- Sonata en La mayor: *Allegro*
- Seis sonatas:
  - en Mib mayor: *Andante gracioso.*
  - en Sol mayor: *Adagio/ Rondo*
  - en Re menor: *Adagio expresivo/ Tema con 4 var[iaciones]*
  - en Do mayor: *Rodo modesto/ Allegreto*
  - en Do mayor: *Andante con 2 var[iaciones]/ Rondo*
  - en Sib mayor: *Gracioso tempo giusto/ Rondo*
- Seis sonatas:
  - en Do mayor: *Allegro/ Rondo moderato/ Presto*
  - en Sol mayor: *Allegro/ Adagio/ Rondo*
  - en Sib mayor: *Molto Allegro/ andante con 6 var[iaciones]*
  - en La mayor: *Allegro moderato/ Andante/ Rondo*
  - en Mi menor: *Allegro/ Andantino/ Rondo*
  - en Re mayor: *Allegro/ Rondo*

Siguiendo la costumbre de la época, nada más comenzar el cuaderno nos encontramos con un *Rondó* anónimo en Sib mayor procedente de un movimiento de una sonata que está incorporado como pieza independiente<sup>181</sup>. El resto del repertorio de este cuaderno está dedicado a las sonatas o sonatinas de Pleyel, géneros que están integrados por composiciones sencillas destinadas a la práctica o ejercicio del aficionado, a la vez que le proporcionan entretenimiento. Se mantiene el criterio ya expuesto de agrupamiento de las piezas en tandas de seis, que también podría responder a criterios pedagógicos, como es el caso en algunas sonatinas contenidas en fuentes diferentes a este cuaderno que aparecen agrupadas según gradaciones de dificultad confirmando su finalidad instructiva. Este es el caso de las *Six sonatines pour clavecin ou forte piano facile et par gradation*<sup>182</sup> de Pleyel, en las que se comienza por un nivel elemental que se va incrementando sucesivamente. Las *sonatinas* del cuaderno manuscrito que nos ocupa son en general sencillas y mantienen una configuración de dos o tres movimientos, como en las sonatas, pero de menores dimensiones.

Otras fuentes de la primera década del XIX contienen además de las *sonatas a solo* un elevado número de partituras de *sonatas a trio*, es decir, piezas para ser interpretadas con un clavicémbalo o piano, otro instrumento que realizase la melodía (generalmente

---

<sup>181</sup> Existen otros ejemplos en los que ocurre lo mismo, como el *Adagio de la Sonata 3ª* de Haydn [BNE, M/2233].

<sup>182</sup> PLEYEL, Ignace, *Six sonatine pour clavecin ou forte piano facile et par gradation*, París: Sieber, 1791 [BNE, MC/3886/2].

el violín o la flauta) y un continuo de cuerda, agrupación característica del estilo barroco. Estas fuentes no han sido recogidas en este trabajo por exceder las acotaciones tímbricas expuestas en la introducción, pero queremos dar cuenta del elevado número de composiciones pertenecientes a este género que se encuentran conservadas en los archivos, cuyo análisis y estudio está todavía pendiente. En la segunda y tercera décadas del siglo predomina sin embargo la *sonata a solo* en los archivos consultados, sea a dos o también a cuatro manos<sup>183</sup>, lo que sugiere que este tipo de obras pudieron haberse tocado en el ámbito doméstico para el entretenimiento de los intérpretes. En numerosos casos se trata de copias de obras ya existentes y en otros, de obras impresas procedentes de Viena, Leipzig, París o Londres y en menor medida, editadas en talleres nacionales. Algunas de las *sonatas a solo* procedentes de Viena son las innovadoras *Trois sonates pour le clavecín ou piano-forte* Op. 2 de Beethoven<sup>184</sup>, o la *Grande sonate pour le clavecín ou forte-piano*, op. 26 del mismo autor que fue editada en Viena por Jean Cappi en 1801<sup>185</sup>. De su tercer movimiento, la *Marcha fúnebre*, existe una edición madrileña<sup>186</sup> que dista unos dieciséis años de la edición vienesa. Las sonatas citadas de Beethoven suponen una pequeña representación en España de las veinte que Beethoven compuso entre -1795 y -1802. Además, en el archivo musical de M<sup>a</sup> Cristina preservado en la Biblioteca Nacional, se conserva la *Sonate pour le piano forte* Op. 78 del mismo autor. Fue impresa por Tranquillo Mollo en Viena hacia 1810<sup>187</sup> y pertenece a una de las seis compuestas entre 1803-1810. De las otras seis sonatas pertenecientes a los años 1814-1822 no se puede confirmar su difusión en Madrid antes de 1830. Además de las ya citadas, se conocieron en la capital española durante el primer tercio del siglo XIX otras obras

---

<sup>183</sup> Entre otros ejemplos se pueden citar: MOZART, Wolfgang A.: *Grande Sonate a quatre mains sur un clavecín ou pianoforte*, oeuvre 30, 1796, Viena: Artaria [BNE, MC/3890/29]. MOZART, Wolfgang A.: *Sinfonie* arrangée pour le piano forte à quatre mains, n<sup>o</sup>2, 1814, Leipzig: Breitkopf & Härtel [BNE, MC/3890/28].

<sup>184</sup> BEETHOVEN, Ludwig, *Trois sonates pour le clavecín ou piano-forte*, Op. 2, Viena: Carlo Artaria, 1796 [BNE, Mp/2390/3]. Estas tres sonatas son innovadoras en relación a las elaboradas por sus predecesores Haydn o Mozart, por la utilización del material temático que hace en ellas, por su estructura o por la incorporación de matices (para más información puede consultarse: DOWNS, Philip, *La música clásica*, Madrid: Akal, 1998, pp.571-572.

<sup>185</sup> [BNE, Mp/2390/4]. De las diecinueve sonatas escritas por Beethoven en Viena entre los años 1795-1802, hemos localizado en los archivos madrileños las cuatro mencionadas. De ellas, como veremos más abajo, se editó la *Marcha fúnebre* de la op. 26 en Madrid.

<sup>186</sup> *Sonata* op.26: *Marcha fúnebre*, Obra n<sup>o</sup>15, Madrid: Ymprenta del Conservatorio [ca.1818] [BNE, Mp/4602/26(9)].

<sup>187</sup> BNE, MC/21/43 y 44.

beethovenianas<sup>188</sup>, aunque en poca cantidad y con una distancia temporal al menos de una década.

Igualmente se difundieron en España otras sonatas editadas en Viena de Mozart<sup>189</sup>, Steibelt<sup>190</sup> o Dussek<sup>191</sup> y sobre todo un elevado número de sonatas impresas en Francia de Pleyel, Adam<sup>192</sup>, Mozart<sup>193</sup>, Clementi<sup>194</sup> o Hummel<sup>195</sup>. Del taller de Breitkopf & Härtel en Leipzig llegaron a España también sonatas de Haydn<sup>196</sup>. El trasvase internacional de ediciones sonatísticas es evidente y confirma que en España se conoció tempranamente el estilo de la sonata clásica iniciada por Carl Philip Emanuel Bach y consolidada por otros compositores europeos como los que acabamos de citar.

En los fondos conservados en el monasterio benedictino de San Pedro de Dueñas y en el monasterio de Santa Ana de Ávila, abunda el género sonata. En este último monasterio se encuentran sonatas de Gaspar Schmidt, Haydn, Scarlatti, Raimundo Martín, Antonio Sánchez de Castelar, junto a otras sonatas anónimas. En el monasterio de San Pedro de Dueñas la mayoría de las sonatas son anónimas, y alguno de los autores que figuran son Antonio Soler, Juan Moreno, Manuel Tajueco y

---

<sup>188</sup> Obras de Ludwig van Beethoven que se difundieron en Madrid durante el primer tercio del XIX (en algunos casos se desconoce el año de difusión en España): *Sonate pour le clavecin ou pianoforte*, op. 89, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1798 [BNE, MC/21/45] // *Sonate pour le piano forte*, Op. 78, Viena: Tranquillo Mollo [ca. 1812] [BNE, MC/21/43 y 44] // *Grande sonate pour le clavecin ou forte-piano*, oeuvre 26, Viena: Jean Cappi, Michaelersplatz, 1802 [BNE, Mp/2390/4] // *Vals*, en: Clementi, Muzio, *Introducción al arte de tocar el Piano Forte*, Londres: Clementi, Banger, Collard y Collard, 1811 [BNL, BA 1080/2.V] // *Sonata Op. 26: Marcha fúnebre*, Madrid: Ymprenta del Conservatorio [ca. 1818] [BNE, Mp/4602/26(9)] // *Cuatro vals para piano forte en La Lira de Apolo*, Primer trimestre, 3ra. entrega, Madrid: Bartolomé Wirmbs, calle del Turco, 1817 [BNE, MI/3(7) y Mp/1859(5) M/1955(7)].

<sup>189</sup> MOZART, Wolfgang A.: *Grande Sonate a quatre mains sur un clavecin ou pianoforte*, oeuvre 30, Viena: Artaria, 1796 [BNE, MC/3890/29].

<sup>190</sup> STEIBELT, Daniel, *Grande sonate pour le piano-forte tirée du concerto Voyage sur le Mont Bernard*, Viena: Artaria, 1816 [BNE, MC/3890/34]. *Trois grandes sonates pour le piano forte*, Paris: Mme. Duhan [BNE, MC/3886/14].

<sup>191</sup> DUSSEK, *Grande sonate pour le piano forte*, Viena: Artaria et Co. [ca.1818] [BNE, MC/3887/8]. *Trois sonates pour le piano forte*, Op. 39, París: Ed. Pleyel, ca.1799 [BNE, MC/3890/17].

<sup>192</sup> ADAM, Louis, *Sonate pour le forte-piano*, Op. 8 París: Pleyel, 1801 [BNE, MC/ 3890/2].

<sup>193</sup> MOZART, Wolfgang A., *Sept sonates pour le pianoforte*, París: Richault, [1825- 1841] (gravé par Richomme père) [BNE, M/2514(1)]. *VI sonates pour le pianoforte*, París: Richault [1825- 1841] (gravé par Richomme père) [BNE, M/2514(2)].

<sup>194</sup> CLEMENTI, Muzio, *Deux sonates pour le forte-piano*, Op. 38 París: Ignaz Pleyel, 1798 [BNE, M. Guelbenzu /15,2].

<sup>195</sup> HUMMEL, N. L., *Sonate dédiée à Haydn op. 13, Grande sonate op. 81 y Sonate op. 106*, París: Mce. Schlesinger [ca.1824] (estamp. M.M. Richomme) [BNE, BN, MP/3589/2]. *Sonate pour piano seul*, op. 20, 1825 [BNE, BN, MP/3591/2]. *Sonate pour piano seul*, op. 38, 1825 [BNE, BN, MP/3591/2].

<sup>196</sup> HAYDN, Joseph: *Sonate pour le clavecin ou pianoforte*, op. 89, 1798, Leipzig: Breitkopf & Härtel [BNE, MC/21/45].

Mathias Pereda. Morales elabora dos gráficos en los que se puede apreciar con claridad la mayoría del género sonata en ambos monasterios<sup>197</sup>. El repertorio del convento de Las Claras de Sevilla es más variado, contiene partituras en su mayoría manuscritas y con bonitas portadas orladas, de contradanzas, polonesas, valeses, rondós, marchas, pastorelas, caprichos, polcas, mazurcas, reducciones operísticas, fantasías, caprichos y sonatas. A este último género pertenece una *Sonata* de Montero para cuatro manos<sup>198</sup> que se trata de una pieza breve y de sencilla ejecución que consta de tres movimientos; y la *Sonata y Rondó* de Haydn<sup>199</sup>, junto a otras sonatas a cuatro manos muy a menudo anónimas.

Según avanza el siglo y el piano adquiere protagonismo en los salones y salas de concierto, vemos cómo la sonata va abandonando su recurso de agrupamiento para tornarse en una obra independiente que incrementa su extensión hasta cuatro movimientos y gana en complejidad. El género se interpreta en los conciertos públicos, donde ya se encuentra incorporado el elemento virtuosístico y a menudo pasa a denominarse *Grande sonate*. Éste es el caso de las *Trois grandes sonates pour le piano forte* de Steibelt<sup>200</sup>, la *Grande sonate pour le piano forte* de Dussek<sup>201</sup> o la *Grande sonate* de Hummel<sup>202</sup>, que se acercan al virtuosismo y extensión que caracterizó a las sonatas románticas. Una obra de gran interés que ya ha sido revisada por Baciero es la *Sonata en La mayor* de Mariana Martínez (1744-1812)<sup>203</sup>, compositora que se codeaba con Beethoven y Mozart en las veladas de los salones

---

<sup>197</sup> San Pedro de Dueñas de 646 páginas de música copiadas, 394 pertenecen a sonatas, 196 a versos y fabordons; y 56 a danzas. Santa Ana de Ávila: de 476 páginas de música copiadas, 358 pertenecen a sonatas, 82 a danzas y 36 a versos. (MORALES, Luisa, "Eighteenth-Century Keyboard Music from the Spanish female Monastery of San Pedro de las Dueñas: secular music inside the cloisters", en: Luisa Morales (ed.), *Cinco siglos de música de tecla española*, Almería: Asociación Cultural Leal, 2007, p. 313).

<sup>198</sup> Signatura: CS-2-05-0838.

<sup>199</sup> Signatura: CS-2-06-0867.

<sup>200</sup> STEIBELT, Daniel, *Trois grandes sonates pour le piano forte*, París: Mme. Duhan et compte. [BNE, BN, MC/3886/14].

<sup>201</sup> DUSSEK, Jan Ladislav, *Grande sonate pour le piano forte*, Viena: Artaria [ca.1818] [BNE, MC/3887/8].

<sup>202</sup> HUMMEL, Johann N., *Grande sonate*, op. 81, París: Mce. Schlesinger, [ca.1824] (estampador: M.M. Richomme) [BNE, Mp/3589/2].

<sup>203</sup> MARTÍNEZ, Mariana, *Sonata en La M*, rev. Antonio BACIERO, en: *Colección de obras para piano de los siglos XVIII-XIX*, vol. 2, Madrid: Real Musical, 1981 [BNE, Mp/1742/10]. Para más información sobre la compositora se puede consultar: BACIERO, Antonio, *Cuadernos para el piano*, en: *Colección de obras para piano de los siglos XVIII-XIX*, vol. 2, Madrid: Real Musical, 1981. FREMAR, Karen Lynn, *The life and selected works of Marianna Martines (1744-1812)*, Ann Arbor, Michigan: University Microfilms Internat., 1983.



vieneños de principios de siglo. Desconocemos si sus obras se tocaban en Madrid a principios de siglo, pero dado que su familia era española y visitaba con frecuencia su país, es posible que se difundieran en la época, aunque solamente fuera a través de copias manuscritas.

La sonata sufrió una evolución importante hasta su configuración como composición romántica, que fue recibida por el virtuoso como uno de los medios favorables para explorar caminos de lucimiento al instrumento desconocidos hasta entonces. Durante el primer tercio del siglo XIX, época que nos ocupa, se empleaba el género sonata en algunas ocasiones con gran libertad. A veces aparece asociada a la música militar para describir episodios bélicos o batallas. Como ejemplo ilustrativo transcribimos el siguiente anuncio hemerográfico, que informa sobre la sonata titulada *La toma de Ozakou*:

Una grande sonata para forte-piano, titulada *La toma de Ozakou*, compuesta de 12 figuras; 1 confianza de los Rusos en su patrón S. Nicolás; 2 el son de las trompetas; 3 el aporche de las columnas, 4 el concurso de los Turcos sobre la muralla; 5 el cañoneo; 6 el almacén de la pólvora se vuela; 7 el asalto de los Rusos; 8 combate sangriento; 9 el furor de los Turcos vencidos; 10 los gritos de los heridos, mujeres y niños; 11 entrada de las tropas en la fortaleza; 12 la sumisión de los vencidos, y la alegría de los vencedores, por el Sr. Kaver<sup>204</sup>.

En este caso el término “sonata” se emplea para un tipo de composición de carácter programático, alejada de las estructuras que en otras partituras se aplican a este género. Existen además otras sonatas programáticas que adoptaron como argumento acontecimientos militares, como por ejemplo la sonata procedente de Londres con el título *Vittoria: a grand military sonata*<sup>205</sup>. En otros casos, en los que al igual que en las anteriores la finalidad última era el entretenimiento del intérprete aficionado y de su audiencia, se utilizaba este género para adaptar música operística, como en las *Sonatas de las mejores óperas de Rossini*<sup>206</sup>.

## - EL RONDÓ

El rondó se difundió en su doble variante: como pieza independiente o como parte de una sonata. Su estructura, que incorporaba el retorno de un tema muy a menudo

---

<sup>204</sup> DM, 24. 7. 1799.

<sup>205</sup> KING, Peter Matthew, *Vittoria: a grand military sonata*, Londres: Clementi & Compy [ca.1813] [BNE, MC/3890/6].

<sup>206</sup> En: VIGUERIE, Bernard, *Método para piano-forte*, Madrid: L. Lodre [1826-1847]. Estas sonatas también fueron editadas por Bartolomé Wirmbs [ca.1829].

basado en alguna melodía conocida, facilitaba al intérprete la comprensión formal de la pieza, simplificando su aprendizaje. Este molde era pues un buen aliado para difundir composiciones adecuadas a los nuevos hábitos musicales de los aficionados. Tenía buena acogida en las veladas y celebraciones pues permitía al público familiarizarse con los temas que generalmente resultaban atractivos. Algunos compositores adaptaron piezas ya existentes a la estructura del rondó ABACA, como es el caso del baile de L. Jansen: *The 1st. Dance led off by her Royal Highness the Princess Mary and Earl Percy at the grand public déjeuner given by the Prince Regent at Carlton House in honor of Field Marshal the Marquis of Wellington's Grand Victory of Vittoria arranged as a rondo for the piano forte*<sup>207</sup>; o el *Rondó de la Batalla de Marengo*<sup>208</sup>.

El rondó como pieza independiente fue sometido a una amplia variedad temática. Alguno de ellos utilizaron temas derivados de la música popular o de la ópera, cercanos a los aficionados, que fueron seleccionados para ganar su atención y favorecer su venta. Por ejemplo el *Rondó favorito* de Pleyel<sup>209</sup>, el *Rondó brillante a la tirana para piano forte sobre los temas del Trípoli y la Cachucha* de Pedro Albéniz<sup>210</sup> (Cap.III, Ej.4) o el *Rondó final con variaciones de la óp[era] Bianca de Mesina* de Nicola Vaccai, editado en Madrid por Antonio Hermoso<sup>211</sup>. Otras obras como el anónimo *Rondó al pecho enamorado*<sup>212</sup> o el *Rondó quasi fantasia* de Hummel<sup>213</sup> sirvieron además a los autores como vehículo expresivo de sus sentimientos y emociones.

Salvo alguna excepción, no encontramos los rondós agrupados en tandas, como hemos visto en las sonatas, aunque sí formando parte de colecciones heterogéneas o cuadernos. La forma más usual que hemos podido consultar en las obras encontradas en los archivos madrileños es la tripartita, que consiste en presentar un tema sencillo seguido de un episodio breve generalmente en la dominante para volver de nuevo al

---

<sup>207</sup> BNE, MC/4933/27.

<sup>208</sup> MARCHAL, Pedro Anselmo, *Rondó de la Batalla de Marengo*, (mss.) [Biblioteca Universidad de Las Palmas, Colección privada de Lothar Siemens, BIG/786/MARdiv].

<sup>209</sup> BNE, M/2233.

<sup>210</sup> BNE, M.REINA/16(1).

<sup>211</sup> BNE, MC/4200/28(9).

<sup>212</sup> BNE, M/2233.

<sup>213</sup> BNE, Mp/ 3586/2.

tema inicial. En algunas piezas, como en la presentada en el siguiente ejemplo, hay contrastes modales en las diferentes secciones y modificaciones de las fórmulas rítmicas del acompañamiento que enriquecen el resultado final:

Ej. 17. Pedro Anselmo Marchal, *Rondó*<sup>214</sup>



En otros rondós de mayor extensión, a veces se incorpora una introducción para otorgar relevancia a la pieza. Este es el caso del ya citado *Rondó brillante a la tirana para piano forte sobre los temas del Trípoli y la Cachucha*, de Pedro Albéniz<sup>215</sup>, que incluye una introducción brillante y virtuosa llena de contrastes dinámicos, ornamentos, pasajes veloces de fusas y semifusas, etc. (Cap.III, Ej.4), con las que el autor pretende impresionar al oyente mostrando su virtuosismo, captar su atención y

<sup>214</sup> Pedro Anselmo Marchal, *Maestro de su Alteza el Smo. Señor Príncipe de Asturias [Forte piano]* [mss.] (Biblioteca General de la Universidad de Las Palmas, Colección privada de Lothar Siemens, sig.: BIG/786/MARdiv).

<sup>215</sup> BNE, M.REINA/16(1).

prepararle para la audición del rondó que sigue. Albéniz eligió dos temas muy difundidos en la época: el del *Trípili trápala* y el de la *Cachucha*.

Las indicaciones plasmadas en la partitura reflejan un lenguaje específico para piano, cada pasaje o fragmento musical está sometido a numerosas indicaciones, entre las que abundan las de articulación. A su vez queda reflejado el dominio que tenía el autor de la técnica pianística y su profundo conocimiento de las posibilidades del instrumento, pues los giros técnicos de cierta dificultad que aparecen en la partitura son adecuados al piano y en alguna ocasión el autor ofrece soluciones a dificultades técnicas precisas, por ejemplo indica la utilización del pedal de resonancia en pasajes que deben de sonar ligados, pero en los que los saltos interválicos superiores a una octava lo impiden. Es una pieza de lucimiento que se puede encuadrar ya en el virtuosismo romántico.

En el caso de pertenecer a un tiempo de una sonata, el rondó prescindía de títulos programáticos, como también ocurría en alguna de las fuentes consultadas, en las que aparece como obra independiente sin títulos específicos. En este último caso se presentaba sencillamente con la denominación del género: *Trois rondeaux pour le piano forte*<sup>216</sup>.

Podía ocurrir que el rondó se desgajase de la sonata para ser difundido como publicación aislada. Su buena acogida entre los aficionados motivó su incorporación a los métodos como literatura didáctica. Este es el caso del *Rondó: Moderato, Con expresión, Variación*, que Lamprucker incluye en su método *Rudimentos para el forte piano*. Es una pieza de una gran claridad y sencillez estructural. La melodía y el acompañamiento están fácilmente diseñados para que el principiante pueda interpretarlos sin topar con grandes impedimentos técnicos.

---

<sup>216</sup> DUSSEK, J. L., *Trois rondeaux pour le piano forte*, Op. 68, 1804, Viena: Tranquillo Mollo [BNE, MC/3887/7].

### 3. EL AFRANCESAMIENTO EN LOS GÉNEROS Y SU RÉPLICA NACIONALISTA

Gracias al papel que asumió la música como estímulo del sentimiento popular por un lado, a la vez que por otro lado respondía a los requerimientos legitimadores del gobierno francés, cobró un lugar relevante en la sociedad de la era josefina<sup>217</sup>. Algunas de las modas musicales de la época contenían ingredientes que respondían a unas circunstancias socio-políticas concretas marcadas por el conflicto de la Guerra de la Independencia. Guerra que, según Álvarez Junco, converge con el inicio de la “era moderna” y con el distanciamiento del Antiguo Régimen<sup>218</sup>. Cree además este autor, que la percepción que España tenía de sí misma como “entidad cultural y política” sufrió una evolución durante el conflicto bélico, lo que permitió la intensificación de una conciencia nacional<sup>219</sup>.

La tónica general que reinaba en una parte de las manifestaciones musicales de esta época era de una clara expresión del sentimiento “patriótico” en oposición al invasor francés, que promovía la aclamación de las hazañas de los defensores de la nación y de acontecimientos importantes. De propagandística está caracterizada no sólo la música vinculada a los fernandinos españolistas, sino también la aportada por esa otra parte de la sociedad tildada de “afrancesada” no sólo por ser colaboradora activa o pasiva de Bonaparte<sup>220</sup>, sino también por ser modernizadores o intelectuales

---

<sup>217</sup> Existen investigaciones previas sobre este periodo como las de: VIRGILI BLANQUET, M<sup>a</sup> Antonia, “La música en la Guerra de la Independencia: una nueva fuente documental para su estudio”, *Revista de Musicología*, vol. 46 (1991), pp. 51-61. GEMBERO, María, “Relaciones musicales entre franceses y españoles durante la guerra de la Independencia (1808-1814)”, *Revista de Musicología*, vol. 20, n<sup>o</sup> 1 (1997), pp. 451-466. TORRE, M<sup>a</sup> José de la, *La música en Málaga durante la era napoleónica (1808-1814)*, Málaga: Universidad y Ayuntamiento de Málaga, 2003. GEMBERO, María, “La música en España e Iberoamérica durante la ocupación napoleónica (1808-1814)”, en Francisco Acosta Ramírez (coord.), *Cortes y revolución en el primer liberalismo español. Actas de las Sextas Jornadas sobre la Batalla de Bailén y la España Contemporánea*, Jaén: Universidad de Jaén, 2006, pp. 171-231. TORRE, M<sup>a</sup> José de la, “La música en las Fiestas Reales de la Málaga Napoleónica (1810-1812)”, *Revista de Musicología*, vol. XXXII, n<sup>o</sup> 1 (2009), pp. 447-475. CASARES RODICIO, Emilio, “La música en torno a la Guerra de la Independencia. El teatro lírico en el Madrid napoleónico (1808-1813)”, en Emilio de Diego García (coord.), *El nacimiento de la España contemporánea*, 2008, pp. 406-436.

<sup>218</sup> ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, Madrid: Taurus, 2007, p. 129

<sup>219</sup> ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater dolorosa...* (2007) p. 60

<sup>220</sup> Mariano Caballero designa “colaboradores activos” a aquellos que intencionadamente apoyaron la política josefina y se pusieron a su disposición, y por el contrario, “colaboradores pasivos” a aquellos empleados públicos, comerciantes, industriales, etc., que se encontraron ante la obligación de colaborar

reformistas. Considerados como “antiespañoles” por el grupo conservador y acusados de agredir a instituciones y actitudes consustanciales a la forma de ser nacional<sup>221</sup>.

En medio de un agitado clima bélico, los diferentes bandos utilizaron todos los medios a su alcance -incluido el musical- para afianzarse en sus posiciones, de manera que tanto el repertorio como los escenarios interpretativos se vieron sometidos al contexto político. Los llamamientos a la rebelión adquirieron forma en el ámbito musical a través de canciones, himnos o marchas, interpretados siempre que había ocasión en la calle o en los teatros. Los “antibonapartistas” desplegaron una batalla propagandística, cuyo alcance superó todas las maniobras de los que se pusieron al servicio de la nueva dinastía para afirmarse en el poder<sup>222</sup>.

Las divisiones sociales afectaron más a los grupos dirigentes, mientras que el pueblo tomó desde el primer momento partido contra los franceses y entendió la rebelión contra el invasor como alzamiento en defensa de la libertad y de la patria identificando a quienes se oponían a Napoleón como “patriotas”<sup>223</sup>. Su manera de manifestar la resistencia desde la música fue mediante géneros populares típicamente españoles de gran vitalidad, garbo y alegría. Estos géneros también alcanzaron los salones burgueses, junto a los que se interpretaba la refinada música de tinte francés cultivada para delicia de otras figuras sutilmente “afrancesadas” que no dejaron de ser peculiares y a las que se otorgaron denominaciones a veces despectivas, como *petimetres* o *currutacos*<sup>224</sup>.

---

ante la inminente pérdida de sus sueldos o haciendas (CABALLERO ESPERICUETA, Mariano, *Comercio e industria madrileños en la transición del antiguo régimen al sistema liberal (1788-1833)*, Tesis doctoral, Madrid: UCM, 2006, p. 127).

<sup>221</sup> Álvarez Junco afirma que los reformistas ilustrados contaban con un programa político que seguía el modelo administrativo y cultural importado de Francia y que atacaba algunas instituciones tradicionales, así como la diversidad legal de los antiguos reinos, lo cual requería el desarraigo de muchos valores y rasgos culturales heredados, tales como la influencia del clero o el deshonor asociado a los trabajos manuales (ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater dolorosa...* (2007), pp. 116 y 122).

<sup>222</sup> ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater dolorosa...* (2007), p. 33.

<sup>223</sup> Aunque los ilustrados consideraban al pueblo beneficiario último de sus proyectos políticos, creían que éste no podría contribuir a la prosperidad social y al fortalecimiento de la monarquía, sino después de una larga e intensa tarea educativa previa. Consideraban que la mayoría de la población se hallaba en ese momento aislada por el ruralismo y el analfabetismo. (ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater dolorosa...* (2007), pp. 32-33 y p. 136).

<sup>224</sup> Los *currutacos* eran los seguidores de las costumbres afrancesadas. Se presentaban así mismos como los *dandis* de la época. Fernando Díaz Plaja afirma que éste era un tipo parecido al *petimetre*. Ambos eran personajes dedicados fundamentalmente al cortejo de una dama y que disponían del tiempo necesario para poderla servir durante todo el día sin faltar a sus obligaciones, ya que no las tenían ni las habían tenido jamás. Procedían de buena familia y acostumbraban a sorprender al mundo

Ej. 18. Himno cantado por primera vez en Cádiz el día 2 de mayo de 1810 (Anónimo) (BNE)

The image shows a musical score for a hymn titled "HIMNO". The title is in large, bold, capital letters. Below it, a subtitle reads "cantado por primera vez en Cádiz el día 2 de Mayo de 1810." The tempo and mood are indicated as "Allegro Esp<sup>so</sup>". The score is written for voice and piano. The voice part is labeled "CANTO." and the piano part is labeled "PIANO." The piano part includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *cres*. The lyrics are written below the voice staff: "Di a te - rri - ble", "He - no de glo - ria", and "He - no de". The score is published by the Biblioteca Nacional de España, as indicated by the logo in the bottom right corner.

que les rodeaba con sus tocados, vestidos y portes. La diferencia entre ambos era que el *petimetre* imitaba a lo francés (su nombre procedía de *petit-maitre*) y el *currutaco* era de creación nacional, sin proceder de moda alguna extranjera. Ambos se consideraban incomprensidos y odiaban al pueblo. Se consideraban a sí mismos elegantes y refinados, por lo que procuraban alejarse de la realidad circundante, (DÍAZ PLAJA, Fernando, *La vida española en el siglo XIX*, Madrid: A. Aguado, 1952, pp. 163 y 170).



Algunos intelectuales, como el destacado “Don Preciso”, se encargaron de realizar su cruzada personal en defensa de lo autóctono, animando a sus compatriotas a seguir las costumbres tradicionales y a alejarse de los “extranjerismos”. Para ello “Don Preciso” profundizó en diversos artículos y ensayos sobre la música nacional y publicó la ya citada *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, en la que hace referencia a la música propia o nacional para explicar sus pasiones, ya que según el autor, nace con nosotros y obra diferentes efectos según las costumbres de las diferentes naciones<sup>225</sup>.

Así pues, la sociedad se encontraba dividida: los conservadores por un lado, contrarios a cualquier reforma ilustrada y los liberales por otro, partidarios de distanciarse del Antiguo Régimen y poner en funcionamiento nuevas estructuras, tanto sociales como económicas. Éstos últimos veían con buenos ojos a José Bonaparte, procedente de uno de los países que había llevado a cabo transformaciones radicales desde el punto de vista económico y político, y aportaba un nutrido grupo de técnicos —procedentes de la ilustración española—capaces de llevar a cabo las reformas pertinentes<sup>226</sup>.

El rey francés aspiraba a ganarse la simpatía de sus súbditos proponiendo mejoras que facilitasen el progreso y el bienestar no sólo en la Corte, sino también en capitales de provincia<sup>227</sup>. Pero sin embargo, y a pesar de todas las medidas emprendidas, en su corto periodo de gobierno no tuvo oportunidad de presenciar la recuperación económica del país. El pueblo se había visto abocado a vivir situaciones de verdadera

---

<sup>225</sup> Esta postura también era mantenida por Teixidor (TEIXIDOR Y BARCELÓ, José, *Historia de la música “española” y Sobre el verdadero origen de la música*, Begoña Lolo (ed.), Lérida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996, p. 144).

<sup>226</sup> MERCADER RIVA, Juan, *José Bonaparte rey de España (1808-1813). Historia externa del reinado*, Madrid: C.S.I.C., 1971. Caballero cita que uno de los propósitos renovadores del soberano francés en España era romper con la rigidez de las estructuras sociales para facilitar el progreso de las capas burguesas, que ya sufrían las crisis económicas desencadenadas durante el reinado de Carlos IV. Para lograr un despegue de la industria española, José I había anulado las aduanas interiores y también había fomentado las ciencias y las artes, creando un plan de instrucción pública muy alentador, así como un conservatorio de artes y oficios y una escuela de ciencias naturales. Había emprendido las reformas urbanísticas necesarias para fomentar el comercio en las ciudades, principalmente en Madrid, que era el centro administrativo del reino, acometiendo la creación de nuevas plazas públicas, capaces de acoger a multitud de comerciantes surgidos de la política aperturista en el ámbito industrial, a la vez que intentaba convertir las ciudades en lugares más salubres (CABALLERO ESPERICUETA, Mariano, *Comercio e industria madrileños en la transición del antiguo régimen al sistema liberal (1788-1833)*, Tesis doctoral, Madrid, UCM, 2006, pp. 147-161).

<sup>227</sup> Conocemos algunas de las reformas llevadas a cabo en Málaga gracias a las investigaciones de M<sup>a</sup> José de la Torre (DE LA TORRE, M<sup>a</sup> José, “La música en las Fiestas Reales de la Málaga Napoleónica (1810-1812)”, *Revista de Musicología*, vol. XXXII, nº1 (2009), pp. 447-475).



angustia y necesidad. Los datos que aportan las crónicas de Mesonero Romanos<sup>228</sup> indican que en el año de 1812 murieron de hambre en Madrid cerca de 20.000 habitantes<sup>229</sup> y la ciudad presentaba, según indicadores de la prensa, un elevado estado de desolación y de pobreza.

¡Ay españoles!, aunque venís a Madrid, no creáis hallar en ella aquella corte de delicias que con sus placeres brindaba á los valientes íberos. No penséis encontrar en ella la regia pompa y fastuoso luxo que la distinguían de las demás cortes. Todo esto pasó y solo queda una triste memoria de su existencia: los rayos de esplendor y brillantez que despedía se eclipsaron al tiempo que empuñó el cetro y reinó injustamente en la corte un intruso, déspota y ambicioso<sup>230</sup>.

La escasez de alimentos propició que una parte de la población que no formaba parte del ejército se desplazara a otras provincias e incluso al extranjero. Según los estudios llevados a cabo sobre la población madrileña por María Carbajo<sup>231</sup>, el número de habitantes en Madrid en 1797 era aproximadamente 190.000<sup>232</sup> y en 1825 eran unos 201.000; teniendo en cuenta que el periodo transcurrido es de 28 años, el incremento de población fue mínimo. Además, si a comienzos del siglo la población madrileña era predominantemente adulta y masculina, una vez finalizada la guerra aumentó considerablemente el número de viudas. Rasgos que se conservaron hasta mediados del XIX y que a efectos del estudio de la producción y demanda musical habremos de tener en cuenta. La mujer se convirtió en una figura cada vez más importante en la recepción de las creaciones musicales y en la organización de reuniones sociales generalmente amenizadas con música.

Durante el reinado de José I penetraron en el país influencias musicales del país vecino, que asociadas a las prácticas autóctonas favorecieron creaciones musicales

---

<sup>228</sup> MESONERO ROMANOS, Ramón, *Memorias...* (1975), p. 87.

<sup>229</sup> La pésima cosecha de trigo obtenida a fines del año 1811 disparó el precio del pan y, por consiguiente, el del resto de los productos de primera necesidad. Este déficit de trigo, inscrito dentro de un proceso acaecido en el continente europeo, incidió de forma más penosa en un Madrid asediado por los ejércitos y repleto de efectivos humanos —labradores y jornaleros de otras regiones— que se refugiaron en la gran ciudad, huyendo de las penurias sufridas y encontrándose una ciudad cuyos precios, tradicionalmente más caros que en el resto de las provincias españolas, unido además a una subida coyuntural, hacían insostenible su estancia en la Villa de una forma digna. Este circunstancial aumento de la población, inscrito dentro de un proceso claramente regresivo, deterioró el curso de un abastecimiento fue desgraciadamente malogrado por la guerra, hasta tal punto que no tardó en sobrevenir la hambruna y la muerte, (MERCADER RIVA, Juan, *José Bonaparte...* (1971) pp. 295-230).

<sup>230</sup> DM, 6.06.1813.

<sup>231</sup> CARBAJO ISLA, María F., *La población de la Villa de Madrid desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX*, Madrid: Siglo XXI de España Editores S.A., 1986, p. 192 y ss.

<sup>232</sup> Cifra corregida por Díaz-Plaja, quien se apoya en los datos censales recogidos por el marqués de Louville en 1799, según los cuales serían 207.887 habitantes.

peculiares que estudiaremos a continuación. Por su originalidad constituyen un legado de gran interés.

### **3.1. La hibridación con lo francés**

La política josefina respecto a la música respondía a los intereses de un monarca ilustrado que, aunque había tomado el poder por la fuerza, buscaba llevar a cabo las reformas necesarias para el progreso de la nación. Había decidido reservar cerca del cuarenta y tres por ciento del presupuesto mensual de su cámara para la financiación de la música, en la que incluía los gastos de los teatros madrileños de los Caños del Peral y del Príncipe<sup>233</sup>. Esta reestructuración se hizo efectiva durante el año 1810, ya que el primer año de la ocupación mantuvo la organización y funciones de la Capilla Real heredada de Carlos IV. En 1810 redujo la plantilla de músicos casi a la mitad y agrupó las funciones de los mismos constituyendo una nueva sección que debían atender tanto a las necesidades de la Capilla como a las de la Real Cámara. O sea, que debían intervenir tanto en las funciones religiosas como en los conciertos que se organizaban en el Palacio. Constatamos la opinión de Celsa Alonso referente a la evolución de los géneros concertísticos bajo la influencia de las costumbres francesas, menos centradas en la música de cámara tan practicada durante el reinado anterior, y más orientadas hacia el género dramático, las danzas cortesanas, rondós, variaciones o reducciones para piano de batallas y victorias<sup>234</sup>. Según los estudios realizados por Luis Robledo<sup>235</sup>, muchos de los músicos no veían en sus actividades palaciegas limitadas sus actuaciones, sino que puntualmente también formaban parte de la orquesta que actuaba en alguno de los teatros o en los salones de alguna casa nobiliaria. La estrecha relación existente por tanto entre la música de salón y la teatral interactuaría como puente de influencias recíprocas, sobre todo si tenemos en cuenta que la Real Cámara de José I se había hecho cargo de la financiación de los salarios y gastos de los dos citados teatros y que el único que se mantenía gracias a los trabajos de la propia compañía de teatro era el de la Cruz.

---

<sup>233</sup> ROBLEDO ESTAIRE, Luis; “La música en la corte de José I”, *Anuario Musical*, vol. 46 (1991), pp. 224-225.

<sup>234</sup> ALONSO, Celsa, “Los salones...” (1993), pp. 174-175.

<sup>235</sup> ROBLEDO ESTAIRE, Luis, “La música en la corte de José I”... (1991), pp. 220-226.

Al revisar detalladamente la oferta de espectáculos durante esta etapa en el *Diario de Madrid* constatamos que es más reducida que en épocas anteriores, pues durante el año siguiente a la Guerra de la Independencia, 1809, la programación de espectáculos prácticamente se había paralizado y solamente se habían puesto en escena algunas obras desde mediados del mismo año. Los estudios llevados a cabo por Jorge Campos sobre los teatros madrileños esclarecen los hechos: las recaudaciones del día 7 diciembre de 1809 en el Teatro del Príncipe ascendieron a 332 reales, y en el de la Cruz a 292 reales, frente a las del mes de agosto de 1805 en el del Príncipe, año en que se recaudaron 21.366 reales y en el de la Cruz 19.505 reales<sup>236</sup>. Los populares bailes de máscaras dejaron de anunciarse y a partir del otoño de 1810 el teatro más estable fue el del Príncipe. Los otros dos, el de la Cruz y el de los Caños del Peral, ofrecieron programaciones reducidas y sólo de forma intermitente. A ello hay que añadir, que las compañías teatrales necesitaban autorización regia para poder actuar en los teatros y si el monarca no disponía de liquidez, difícilmente podía asumir los costes de todas representaciones que se solicitaban<sup>237</sup>. La financiación otorgada por el monarca francés a los teatros se había visto mermada ya a partir del verano de 1810 debido al elevado déficit de la administración josefina. La asignación que se venía otorgando al de los Caños fue suprimida por completo, lo que supuso en un momento dado el cese definitivo de las representaciones operísticas. Hasta entonces, los géneros programados en los Caños del Peral eran, además de las funciones de ópera, boleros y otros “bailes intermediados”<sup>238</sup>; en el teatro del Príncipe comedias, sainetes y tonadillas; y en el de la Cruz, que era el más popular, bailes de boleros o fandangos, sainetes y comedias acompañadas de funciones de magia<sup>239</sup>.

---

<sup>236</sup> CAMPOS, Jorge, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid: Ed. Moneda y Crédito, 1969, p. 173.

<sup>237</sup> En el siguiente anuncio se comunica la aprobación otorgada por el monarca para la constitución y actuación de la compañía teatral: “En el teatro de la Cruz, a las 4 de la tarde, la compañía española nuevamente formada con superior permiso, representará la comedia titulada *Palmis y Oronte*, con tonadilla y sainete, y se bailará el bolero” (DM, 10.11.1809).

<sup>238</sup> En la prensa figuran adjetivaciones diversas para los bailes como: “baile de los chinos” [DM, 8.4.1810], “baile general” [DM, 2.5.1810], “baile general apantomimado” [DM, 8.4.1810], “baile de medio carácter” [DM, 21.11.1811], “baile intermediado”.

<sup>239</sup> “En el teatro de la Cruz, a las 4 de la tarde, la compañía española nuevamente formada con superior permiso, representará la famosa función de magia, titulada *Ser Rey y Pastor a un tiempo, Mágico Rey de Lidia*, o *el Anillo de Giges*, 1ª parte, adornada de un gran aparato teatral, con sus transformaciones y decoraciones, todas nuevas; con tonadilla y fandango. Se cobrará a precio de teatro” (DM, 28.12.1809).

Cuantitativamente, los bailes más anunciados fueron los *Boleros*, *Fandangos*, *Seguidillas* y *Minués afandangados*<sup>240</sup>. Junto a ellos figuran otros nuevos, que fusionaron danzas de origen francés, como los *Minués alemandados*<sup>241</sup>, *Minué alemandado con gavota*<sup>242</sup> o el *Minué con gavota*<sup>243</sup> que se anuncia en el siguiente recorte de prensa:

Hoy en la calle de Fuencarral, núm. 11, Bernardino de Rueda y su compañía ofrecen una divertida función en los términos siguientes: se dará principio con una sinfonía primorosa, a la que seguirán tres escenas de sombras chinescas nuevas, cada una con su decoración correspondiente: se bailará el minué de la corte con gavota, se ejecutará la pantomima muda de los chascos del molinero: concluida seguirá un primoroso baile, nominado el fantasma del lugar y fiesta de los alcaldes, en la que habrá un paloteo entre hombres y mujeres, con las grandes fuerzas de Hércules, y una primorosa contradanza; concluyendo la función con varias ilusiones nuevas de la fantasmagoría. A las 4 de la tarde<sup>244</sup>.

Estos géneros también se interpretaban con frecuencia en los *finés de fiesta*, desplazando durante este periodo de ocupación a los tradicionales boleros y fandangos.

El minuetto fue una de las formas musicales que se prestó con mayor facilidad a lo largo de este periodo a la hibridación con otras danzas y a la incorporación de temática relacionada con personajes y episodios de la época de ocupación francesa. Estuvo presente en el salón del periodo josefino, donde los *petimetres* se jactaban de vivir “a la moda”<sup>245</sup>, mientras que otros tertulianos se reunían para hablar de política. Las reuniones se amenizaban con actuaciones vocales e instrumentales en las que se interpretaban además de los ya citados minuetos, reducciones de oberturas francesas e italianas, danzas españolas, marchas y canciones patrióticas.

---

<sup>240</sup> DM, 11.05.1810; DM, 28.11.1810; DM, 21.11.1811.

<sup>241</sup> DM, 13.05.1811, DM, 10.11.1809.

<sup>242</sup> DM, 22.03.1813.

<sup>243</sup> Se puede ver el anuncio transcrito a continuación en el texto (DM, 21.11.1809).

<sup>244</sup> DM, 21.11.1809. Observamos en ésta, así como en otras noticas, la introducción de exhibiciones de autómatas, máquinas acústicas o sombras chinescas en las actividades festivas populares, que están relacionadas con la curiosidad que habían despertado las importaciones de “nuevas invenciones” llevadas a cabo por mecánicos, artistas y científicos extranjeros y españoles, bajo el impulso de las Reales Academias, formadas bajo el reinado de Carlos III. El principal propulsor de dichas sociedades fue Campomanes, quien siendo consciente de la urgente necesidad de contar con conocimientos científicos y mecánicos actualizados defendió la creación de una escuela de diseño para la invención y creación de nuevas máquinas. Ello promovió la aparición de la figura del maquinista, que debía copiar y dar a conocer las máquinas más necesarias. En los anuncios de las primeras décadas del siglo, el maquinista es un personaje constante. Para más información se puede consultar: MORAL RONCAL, Antonio Manuel; *Gremios e Ilustración en Madrid (1775-1836)*, Madrid: Ed. Actas, 1998, pp. 300 y ss.

<sup>245</sup> DÍAZ PLAJA, Fernando; *La vida española en el siglo XIX*, Madrid: A. Aguado, 1952, p. 149.

El *Quaderno 2º de música manuscrita para piano*<sup>246</sup> contiene un *Minuet a la muerte de Robespierre* y un *Minuet de Mazarredo* para piano, pero también incluye otras obras con dedicatorias significativas como la *Contradanza La Gravina* o la *Contradanza La Alava*. Este cuaderno, junto a las obras para tecla de Félix Máximo López, nos ayudarán al estudio de la asimilación de elementos franceses, que como ya hemos visto estaban presentes en los bailes teatrales.

De este último compositor conocemos dos piezas de gran interés musical ya citadas: el *Minué afandangado con 6 variaciones en Sol m para fortepiano*<sup>247</sup> y las *Variaciones al Minue afandangado en Rem*<sup>248</sup>. Ambas están compuestas expresamente para el piano y presentan una estructura de minueto con ritmos y tonalidades menores características del fandango español (la tonalidad más usual en el fandango era, como a hemos visto, la de Re m).

En el *Quaderno 2º de música manuscrita para piano*, el autor hace uso de prácticamente todos los géneros de moda: minuetos, gavotas, contradanzas francesas, alemandas, etc. En alguna de estas piezas, como en el *Minuet afandangado* existen simbiosis formales.

Una pieza muy anunciada en el *Diario de Madrid* es, junto al *Minué de Bonaparte*, el *Minué de la Corte con gavota*. Esta última obra está contenida en el citado cuaderno de *Música manuscrita Tomo 2º, Piezas de piano*. Figura como *Minuet de la Reyna*, y encima de este último nombre tachado figura *Corte*, rectificación que el autor consideró necesaria hacer una vez transferido el reinado. Probablemente se trate del mismo que tan insistentemente se anuncia en la prensa. La *gavota* no está copiada a continuación del minueto, sino casi al final del cuaderno. Transcribimos el comienzo del *Minueto* en el Ej. 19:

---

<sup>246</sup> Ya se ha dado noticia de este cuaderno en: Cap. I, p. 113 y ss.

<sup>247</sup> Cap. I, p.104 y ss.; Cap. III, p. 324 y p.340.

<sup>248</sup> Rev. Genoveva GÁLVEZ, *SEdeM*, 2000, cita el manuscrito original [BNE, M/1742].

Ej. 19. *Minuet de la Corte con gavota*



En este caso la tonalidad es mayor, el carácter animado y su escritura sobria. El fragmento que hemos transcrito está estructurado en dos frases clásicamente organizadas en cuatro compases cada una que concluyen con una cadencia imperfecta y otra perfecta.

El *Minué de Bonaparte* reaparece en la obra didáctica para piano realizada en España por Matías Lamprucker<sup>249</sup>, lo que nos confirma su difusión como pieza favorita a principios de siglo. A diferencia de otros autores extranjeros, Lamprucker incluyó en su método piezas de carácter patriótico como el *Minué de Basvan*, la *Contradanza del Canalo*, *La Toma de Marengo*, o la *Marcha Prusiana*.

Otro baile que asumió elementos extranjerizantes fue la *contradanza de rigodón* para piano<sup>250</sup> que conocemos únicamente a través de referencias hemerográficas.

### 3. 2. La música patriótica

La música del periodo josefino también se caracterizó por la presencia de otros géneros como los himnos, canciones, batallas y marchas, cuya última finalidad era la estimulación del espíritu patriótico<sup>251</sup> y que junto a los ya estudiados formaron una

<sup>249</sup> LAMPRUKER, Matías, *Rudimentos para el forte piano*, (mss.) [1800-1805] [BNE, M/1192].

<sup>250</sup> DM, 4.02.1806

<sup>251</sup> Este tema ya ha sido tratado por M<sup>a</sup> José CORREDOR ÁLVAREZ en el artículo “Aportaciones musicales de la Guerra de la Independencia a un nuevo género nacional: la zarzuela”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2 (1997), en el que analiza las aportaciones del “teatro político musical” de esta época. Aunque se centra en la música lírica, deja clara la utilización de un repertorio musical típicamente español (seguidillas, boleras, tiranas, cachuchas, polos, villancicos, himnos, canciones patrióticas, etc.) para expresar el sentir del pueblo. Sin embargo, su discurso no se detiene en el “otro” repertorio también de esta época, de tinte afrancesado, que también influenció el género de la zarzuela.

literatura heterogénea. Al contrario que en periodos anteriores, estas composiciones cobraron un cariz político reivindicativo, que fue precisamente lo que las hizo relevantes. Además, su implicación ideológica con el contexto político-social de la época y con la defensa de lo nacional respondía ya a un pensamiento musical romántico.

Mesonero Romanos percibió que las manifestaciones patrióticas eran exaltadas con gran euforia entre los jóvenes: “Aseguro, pues, con sinceridad que todos, absolutamente todos los muchachos, desde los ocho a los quince años de edad, a pesar de que no habíamos podido conocer, por estar en la cuna, el Gobierno absoluto de Carlos IV y de su odiado favorito, éramos decididamente patriotas, anti afrancesados, anti serviles, liberales hasta la médula de los huesos, y en nuestras escuelas, en nuestros juegos, en nuestros paseos, revelábamos este sentimiento por medio de canciones, vivas y peroratas, que harían estremecer, sin duda, a nuestros padres y abuelos”<sup>252</sup>. Fue en parte la acuciante necesidad de expresión la que motivó la presencia de temas patrióticos en algunos de los géneros musicales. Uno de los géneros en los que el sentir popular encontró un soporte idóneo fueron las canciones e himnos patrióticos, generalmente asistidos de un texto poético con elevados recursos realistas y emotivos<sup>253</sup>. La mayor parte de estas obras se encuentran recogidas en una de las más importantes colecciones privadas sobre la Guerra de la Independencia: el legado de Manuel Gómez Imaz (1844-1922), que fue adquirido casi en su totalidad por la Biblioteca Nacional en 1977. Muchos de los volúmenes que incluye son colecciones facticias en las que figuran agrupados y encuadernados juntos distintos documentos musicales<sup>254</sup>. Entre ellos se encuentra una larga lista de canciones e himnos patrióticos compuestos durante este periodo, que manifiestan cómo la aversión a lo francés arraigó en el pueblo. Obras como: *Canción patriótica: Alarma españoles, alarma corred* para voz y piano<sup>255</sup>, *Canción patriótica dedicada a los Ingleses: De las terribles amarguras* para voz y piano<sup>256</sup> fueron interpretadas con perseverancia durante esta época. Estas composiciones estaban ideadas para ser acompañadas con el

---

<sup>252</sup> MESONERO ROMANOS, Ramón, *Memorias...* (1975), p.118.

<sup>253</sup> Entre los escritores de estos textos poéticos destacó Juan Bautista Arriaza (1779-1837), propulsor ejemplar de la literatura patriótica (MESONERO ROMANOS, Ramón, *Memorias...* (1975), p. 60).

<sup>254</sup> BNE, R/60001 a R/63337.

<sup>255</sup> BNE, R/62547.

<sup>256</sup> BNE, R/62549.

piano o la guitarra a la vez que eran cantadas. Solamente en algunos casos, como por ejemplo en la canción *A las armas corred, españoles*<sup>257</sup>, que Manuel Antonio del Corral compuso en 1808, fueron transcritas por el mismo u otro autor para el piano, con la intención de que alcanzasen la mayor difusión posible. En concreto la divulgación de esta obra fue inmediata, ya en torno a 1809 la encontramos en otra fuente<sup>258</sup>. En esta versión, la mano derecha asume la parte vocal, que al ser interpretada debía invocar el contenido literal y el sentido patriótico de la canción. Mesonero Romanos se refirió a su letra como el famoso *himno de guerra* cantado por el pueblo en 1808:

[A las armas corred] cuya letra –que no es fácil saber a quién se debe– aplicaron, para mayor escarnio a la Marsellesa, los hombres y mujeres, niños y ancianos, radiantes de alegría, que ostentaban en sus sombreros y mantillas, en sus pechos y peinados, sendas escarapelas encarnadas con el retrato de Fernando VII en su centro:

*A las armas corred, patriotas,  
A lidiar, a morir o a vencer;  
guerra eterna al infame tirano  
odio eterno al impío francés...*<sup>259</sup>

El mismo compositor Manuel Antonio del Corral, dispuesto a tomar partido por la causa nacional, compuso durante ese mismo año de 1808, en plena invasión napoleónica, una ópera en dos actos titulada *El saqueo o los franceses en España*, de la cual el músico realizó además un arreglo para piano en 1808<sup>260</sup>. Esta obras, junto a otras canciones patrióticas que publicó, le llevó al exilio en México, aunque desde allí siguió defendiendo la causa<sup>261</sup>.

---

<sup>257</sup> BNE, R/62561.

<sup>258</sup> *Quaderno 2º, Música manuscrita, Tomo 3º, piezas de piano*, (mss.) [BNE, M/2233].

<sup>259</sup> MESONERO ROMANOS, Ramón, *Memorias...* (1975), p. 62.

<sup>260</sup> Canción patriótica en la ópera de *El saqueo o Los franceses en España*, música de D. Manuel Corral; arreglada para el piano forte por el mismo, Madrid : [s.n.], 1808 (grabado por Torre), [BNE, R/62561]

<sup>261</sup> MIRANDA, Ricardo: “Corral, Manuel A. del”, en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 4, Madrid: SGAE, 1999, p. 70.



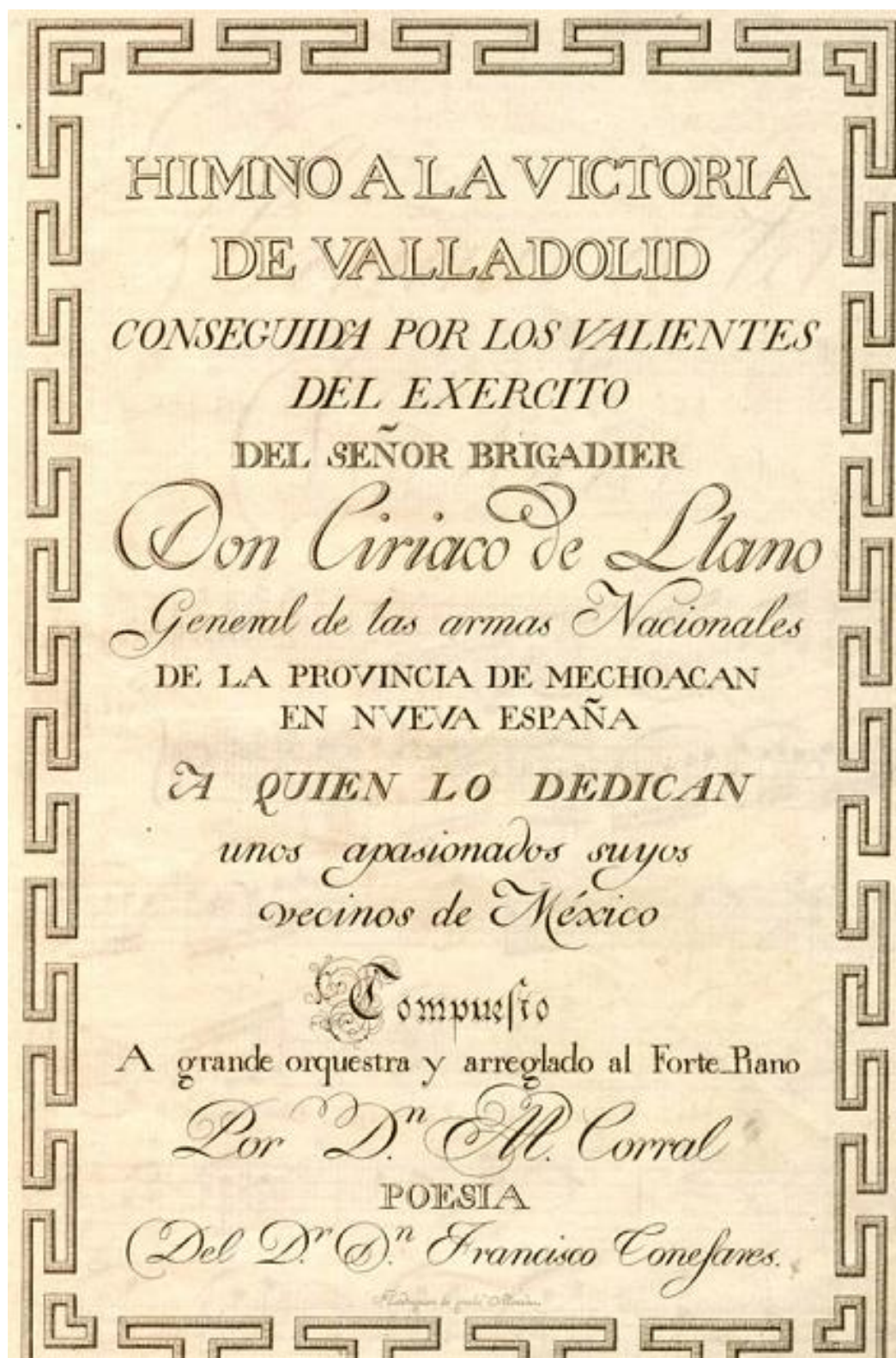


Fig. 8. Manuel A. del Corral, *Himno a la Victoria de Valladolid* [ca. 1813] (BNE)

También se interpretó la música que entonces entonaban los aliados portugueses e ingleses, como el *God save the King*, puesto para piano por compositores como Bomtempo<sup>262</sup>, Lamprucker<sup>263</sup> o Vaccari<sup>264</sup>, entre otros.

El *Quaderno 2º de Música manuscrita de piezas de piano, Tomo 3º* [ca.1809] incluye otras composiciones patrióticas: *El soldado español en el campo de batalla*, *Marchemos amigos*, además del *Himno de la Victoria*.

Los *himnos* creados durante esta época en España tenían unas connotaciones muy específicas, ya que anteriormente había sido un género solemne de exultación y alabanza, empleado para festejar acontecimientos referidos a la corte como nacimientos, bodas, etc., para solemnizar partes del rito religioso o para representar el poder y la supremacía<sup>265</sup>. Y según María Nagore la expresión de “himno nacional” aparece por primera vez en España aplicada al Himno de Riego en 1820<sup>266</sup>. Los himnos interpretados durante el periodo de ocupación francesa son pues principalmente los de temática patriótica con carácter marcial, de tonalidades brillantes y ritmo muy marcado, que al igual que las canciones patrióticas se servían

---

<sup>262</sup> BOMTEMPO, João Domingos, *God save the King with 2 var[iations]*, en: CLEMNTI, Muzio, *Introduction to the Art of Playing on the piano-Forte*, Londres: Clementi, Banger & Hyde, Collard & Davis, 1801..

<sup>263</sup> LAMPRUKER, Matías, *Rudimentos para el forte piano* [1800- 1805].

<sup>264</sup> VACCARI, Francesco, *Introduction and God save the King with variations*, Londres: Monzani & Hill [ca. 1820].

<sup>265</sup> Transcribimos las acepciones nº 3. 4. y 5. del término “Himno” que ofrece el *Diccionario de la Lengua Española* en su vigésima segunda edición (2001) por ser en este contexto las aplicables: 3. Poesía cuyo objeto es exaltar a un gran hombre, celebrar una victoria u otro suceso memorable o expresar júbilo o entusiasmo. 4. Composición musical dirigida a cualquiera de estos fines. 5. Composición musical emblemática de una colectividad, que la identifica y que une entre sí a quienes la interpretan.

<sup>266</sup> María Nagore hace referencia a un asiento hemerográfico en el *Diario de Madrid* del 21 de abril de 1820 en el que se formula por primera vez dicha expresión: “Mañana en este teatro [del Príncipe] se ejecutará la comedia original en 2 actos del célebre Martínez de la Rosa, titulada *¡Lo que puede un empleo!* y el fin de fiesta *la Palabra Constitución*, adornada de bailes, canciones patrióticas, y del Himno del inmortal D. Rafael del Riego, música nueva, compuesta por D. Esteban Moreno, maestro de este arte en el referido teatro, y que cantarán las señoras [*sic*] Benita Moreno, Dionisio López y demás individuos de que se compone la compañía. En el de la Cruz, a las 7 1/2 de la noche, se ejecutará la comedia en 5 actos titulada *la Fuerza de las Leyes*, cuyo argumento manifiesta la severidad con que deben sostenerse por los que obtienen el grave encargo de aplicarlas; concluida se cantará el Himno Nacional con coplas nuevas; se bailarán manchegas a cuatro, y se dará fin con el gracioso sainete *el Alcalde discreto*”. La autora sitúa en 1822 la declaración de Las Cortes de decretar el *Himno de Riego* como *Marcha Nacional de Ordenanza* y explica que la necesidad popular de un himno nacional en España era acuciante, pero que las autoridades no habían llegado a un acuerdo concreto para adjudicar el título de “Himno oficial de España” a esta música en concreto (NAGORE, María, “Historia de un fracaso: “El Himno Nacional” en la España del siglo XIX”, *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187-751 (2011), pp. 829-830).

de los textos para alentar a la movilización y unificación popular<sup>267</sup>. Generalmente son composiciones para coro con acompañamiento de piano u orquesta y se promovían desde instituciones públicas como las Universidades<sup>268</sup>, las Escuelas militares<sup>269</sup>. También estaban asociados a acciones militares que una vez concluidas eran rememoradas en las reuniones sociales ante el clamor de los asistentes.

El *Quaderno 2º de Música manuscrita* contiene también marchas militares con los siguientes títulos: *Marcha a los clamores de la patria*, *Marcha nacional*, *Marcha militar nacional por Benito Pérez* y *Marcha La Marsellesa de Rouget*. El carácter de estas piezas es solemne y sus texturas son densas, repletas de notas dobles y acordes. La segunda de las piezas incluye anotaciones literarias manuscritas con referencias a la guerra contra los invasores franceses y contra Napoleón: “Muera Napoleón y viva el rey Fernando”. Alfonso de Vicente<sup>270</sup> recoge el contenido del archivo musical de la catedral de Ávila, en el que se encuentra una *Marcha nueva [sic]* puesta para piano forte a la entrada de SS.MM. en la Corte de Madrid. No se aportan más datos al respecto, pero suponemos que se trata de una expresión de sentimiento festivo al ocupar el trono español Fernando VII después de que José I abandonara el país. El mismo sentimiento de alegría es el que acompaña a otra obra para piano titulada *Marcha de los Franceses*, también contenida en dicho archivo. La *Marcha militar nacional* del organista de Orihuela José Benito Pérez<sup>271</sup> fue, junto a otras composiciones del también organista malagueño Joaquín Tadeo de Murguía (1759-1836), una destacada manifestación abanderando el sentimiento nacional desde el ámbito religioso. Vilches cree que una buena parte de la propaganda patriótica de la guerra se nutrió de los polemistas católicos, que identificaban lo español con lo “católico” y lo francés con lo “ateo”<sup>272</sup>. El planteamiento de lucha contra los franceses a partir de la identidad católica de España era común a todos los combatientes y a los dirigentes “antinapoleónicos”. De los intelectuales que elaboraron la constitución de

---

<sup>267</sup> Los literatos también eran conscientes de que extender entre el pueblo la conciencia patriótica constituía una de sus obligaciones político-pedagógicas, en: Álvarez Junco, José, *Mater Dolorosa...* p. 231

<sup>268</sup> Como la de Toledo al convertirse sus alumnos en batallón de literarios (en 1808) [BNE, R/62520]

<sup>269</sup> Como la de San Fernando (en 1812) [BNE, R/62514]

<sup>270</sup> DE VICENTE, Alfonso, *Los organistas...* (2002), p.123.

<sup>271</sup> Donde ocupaba el cargo de organista desde 1788. (SIEMENS, Lothar, “Joaquín Tadeo Murguía. Propulsor de la música patriótica durante la Invasión Napoleónica”, *Revista de Musicología*, vol. V, nº 1 (1982), p. 163).

<sup>272</sup> VILCHES, Jorge, *Liberales de 1808*, Madrid: Ed. Fundación FAES, S.L.U., 2008, p. 86.

Cádiz de 1812, noventa fueron eclesiásticos –es decir, un 30%-. Los mismos liberales gaditanos fueron conscientes de las ventajas que aportaba la unidad de creencias a la sociedad, aunque tendían a evitar el protagonismo de lo religioso y en las medidas legislativas de las Cortes institucionales en materias eclesiásticas se propuso una reforma de la Iglesia y la disminución de su poder social<sup>273</sup>. Movido por su afán ilustrado, José I había ido requiriendo propiedades a la Iglesia para encomendarlas a otros fines como la disminución de la deuda pública<sup>274</sup>. Estas actuaciones, junto a las iniciativas reformistas alarmaron a sectores eclesiásticos, de los cuales algunos decidieron pasar a la acción. Los religiosos Joaquín Tadeo Murguía y José Benito no pertenecieron al grupo de autores que en tan turbulentos momentos prefirieron permanecer en el anonimato, y guiados por las causas que creían justas se convirtieron en destacados impulsores de la música patriótica. Pusieron música a himnos y a marchas militares, que a su vez fueron reducidas para el piano y otros instrumentos.

Joaquín Tadeo Murguía fue el más arriesgado, ya que en 1809 publicó en su ciudad natal un folleto titulado *La Música considerada como uno de los medios más eficaces para excitar el patriotismo y el valor*<sup>275</sup>, en el cual retaba a los compositores españoles a que contribuyeran con su música a enfervorizar al pueblo frente al invasor.

---

<sup>273</sup> Prueba de ello fue el artículo 12 de la Constitución, que declara que la confesionalidad del país es y será “perpetuamente la católica, apostólica, romana, única y verdadera”. (ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater dolorosa...* (2007) pp. 272-349).

<sup>274</sup> José I puso en marcha una serie de Reales Decretos para reducir el número de conventos y secularizar a una parte del clero: Real Decreto de 18 de agosto de 1809, en el que ordenó la supresión de órdenes regulares, monacales, mendicantes y clericales; Real Decreto de 22 de julio de 1809 en el que establecía que las propiedades extinguidas pasasen a formar parte de los Bienes Nacionales, para ser subastados o arrendados por las municipalidades; Reales decretos de 3 de marzo y 6 de septiembre de 1809, en el que se ordenaba que los objetos propios de culto –entre los que figuraban libros de coro e instrumentos- de los conventos suprimidos serían destinados a las iglesias necesitadas, etc. Después de la retirada de los franceses, y también debido a la ocupación de los conventos por las tropas francesas, 12 se habían arruinado, 7 derribado y 6 incendiado.

Se pueden consultar datos al respecto en: MYERS BROWN, Sandra; “Las Desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España y sus consecuencias sobre la música (Madrid y Toledo)”, *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, nº1 (2005), pp. 314-318; y CABALLERO ESPERICUETA, Mariano, *Comercio e industria madrileños en la transición del antiguo régimen al sistema liberal (1788-1833)*, Tesis doctoral, Madrid: UCM, 2006, p.163 y ss.

<sup>275</sup> MURGUÍA, Joaquín Tadeo, *La Música considerada como uno de los medios más eficaces para excitar el patriotismo y el valor*, Impr. Carreras e hijos, Málaga, 1809. Cita recogida en: SIEMENS, Lothar, “Joaquín Tadeo Murguía. Propulsor de la música patriótica durante la Invasión Napoleónica”, *Revista de Musicología*, V nº 1 (1982), p.167. También Mª José de la Torre realiza una serie de reflexiones acerca de la significación simbólica que Murguía le atribuye a la música expuesta en dicha publicación (DE LA TORRE, Mª José, *La música en Málaga durante la era napoleónica (1808-1814)*, Málaga: servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003).

La música del periodo josefino tiene un gran interés porque además de ejercer como elemento representativo de tendencias políticas, ocasionalmente asumió el papel de transmisora de acontecimientos relevantes de ambos bandos. Alguna de las piezas compuestas durante este sexenio, tuvieron como finalidad última el exaltar y mantener vivos ciertos acontecimientos destacados para el país. Para unos era parte de la tarea de creación de una identidad nacional, en la que participaban tanto las artes como las producciones literarias<sup>276</sup>. Para los afrancesados, serviría como refuerzo de sus posiciones. Al igual que los escritores, conscientes de que extender entre el pueblo la conciencia patriótica constituía una de sus obligaciones político-pedagógicas<sup>277</sup>, los músicos, siguiendo el desarrollo de los acontecimientos políticos, pretendieron dar a sus obras un carácter testimonial, que favoreciera la inmortalización del episodio. Así ocurría, por ejemplo, en la comedia *El mayor chasco de los afrancesados*<sup>278</sup> de Francisco de Paula Martí, que daba una idea exacta de lo que sucedió en Madrid en tiempo de la última salida de los franceses y afrancesados el día 27 de mayo del año 1813. Con esta intención se compusieron también batallas, género que aunque ya se había manifestado en épocas anteriores sobre todo para el órgano, no presentaba las características de las batallas que se crearon durante este periodo, en el que pasó a ser un género eminentemente programático. En alguna ocasión, está encabezada la pieza como sonata y en cualquier caso, su finalidad última era la transmisión fidedigna de los acontecimientos sucedidos.

Existe por lo menos un precedente en la prensa española de este tipo de composiciones, y aunque se trata de un suceso lejano y aislado, fuera de la actualidad como es la *Toma de Ozakou*, su estructura es similar a las compuestas durante este periodo. Esta obra todavía se anuncia a la venta en el catálogo del almacén de música

---

<sup>276</sup>El más celebrado poeta y símbolo de sentimientos patrióticos de principios del siglo XIX fue Manuel José Quintana, con poemas como *A Padilla* o *A la batalla de Trafalgar*. Pero la propia Junta Central Suprema entendió la nueva función de la literatura como arma movilizadora de la “nación”, en este caso contra la invasión extranjera. (ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater dolorosa...* (2007), pp. 232-233).

<sup>277</sup> ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater dolorosa...* (2007), p. 231.

<sup>278</sup> [DM, 14 marzo de 1814]. Esta comedia se conserva, según fuentes consultadas por Corredor Álvarez, M<sup>a</sup> José (1996-97), en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid [sig. 38-14]. En ella se refleja, según percepciones de la autora, el anuncio de un giro ideológico fundamental en el pensamiento político de los años siguientes, que provocará los grandes enfrentamientos entre liberales y conservadores.

de Mintegui en 1824<sup>279</sup> junto a la *Batalla de Jena*, *Batalla de Marengo*<sup>280</sup>, *Batalla de Freilac*, *Batalla de Trafalgar*, o la *Batalla de Austerlitz*. Carew sostiene que durante el periodo 1789 a 1815 en el que se sucedieron los enfrentamientos bélicos en el resto de Europa, este tipo de piezas estaba de moda en todo el continente<sup>281</sup>. Dicha afirmación se puede constatar en las numerosas producciones de *Batallas* llevadas a cabo por compositores famosos como Daniel Steibelt o Beethoven, quien arregló personalmente su *Battle Symphony* para piano. Incluso existían pianos preparados con registros o dispositivos que pudieran aportar sonoridades de percusión o de viento metal para realzar la sensación de realismo<sup>282</sup>.

De entre las numerosas piezas recopiladas en torno a la Guerra de la Independencia destaca *La batalla de Baylén y rendición del General Dupont al ejército español* [español] *patriótico al mando de los general Castaños y Redding*, de Peter Weldon<sup>283</sup>. El autor no es español, sino británico. Dado que el conflicto bélico napoleónico era fundamentalmente un enfrentamiento entre el ejército francés y el anglo-hispano-portugués, el interés por ensalzar las victorias propias era evidente<sup>284</sup>. La relevancia que tuvo este triunfo bélico en toda Europa por ser la primera derrota napoleónica (19 de julio de 1808), la llevó a ser immortalizada en diversas fuentes además de la musical. En la contraportada está grabada la nota "Véase la Proclama de la Junta Suprema de Sevilla del 29 de mayo de 1808". Y también se incluyen comentarios históricos de la escena encima de la notación musical para piano, así como grabados a tinta azul de los retratos de los Generales Palafox, Blake, Cuesta, Castaños, Redding y

---

<sup>279</sup> Este almacén se ubicó en la carrera de San Gerónimo y tuvo actividad entre 1814 y ca.1830 (GOSÁLVEZ LARA, Carlos José, "Edición, impresión y comercio de música. Bartolomé Wirmbs", *Scherzo* VII, nº 64 (1992), p. 134).

<sup>280</sup> La *Batalla de Marengo* fue originalmente compuesta y publicada para piano por Bernard Viguerie y se difundió prácticamente en toda Europa. Se conservan ejemplares de esta obra en todos los archivos de las bibliotecas consultadas.

<sup>281</sup> CAREW, Derek, *The Mechanical Muse: The Piano, Pianism, and Piano Music, c. 1760-1850*, Burlington: Ashgate Publishing Company, 2007, pp. 191-193.

<sup>282</sup> HARDING, Rosamond, *The piano-forte. Its history traced to the great exhibition of 1851*; Southampton: Published by Heckscher & Co., printed by Camelot Press, 1933, revised 1978, p. 114-118.

<sup>283</sup> *La Batalla de Baylén y rendición de el General Dupont al ejército español* [sic] *patriótico al mando de los General Castaños y Redding*, Londres: Goulding, Phipps, D'Almaine & Co., 1809, Grabado calcográfico en la contraportada titulado Escena en Sevilla y grabado por William Satchwell Leney; contiene el título de la obra en inglés y en español y la nota "Véase la Proclama de la Junta Suprema de Sevilla del 29 de mayo de 1808" [BNE, Mp/2391/7].

<sup>284</sup> ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater dolorosa...* (2007) p. 120.

Fernando VII, del Conde de Floridablanca o del dolor de los heridos en el campo de batalla, que incrementan su realismo.

La crueldad de la batalla de Marengo<sup>285</sup> fue igualmente difundida a través de un manuscrito de principios de siglo para piano titulado *La batalla de Marengo*<sup>286</sup>. La composición es fundamentalmente programática, ya que reproduce fidedignamente el transcurso de la lucha, con una escritura musical de gran virtuosismo. Las anotaciones textuales de la extensa partitura son del estilo de las siguientes: “*Se expresarán los cañonazos con esta señal [círculo con una cruz dentro] extendiendo el brazo derecho desde el codo y las manos por sus palmas sobre las tres octavas mas baxas [bajas] para hacer sonar indistintamente todas sus teclas y se sostendrá este apoyo hasta que las vibraciones estén casi extinguidas*”. El contenido de la obra es el siguiente: *Marcha - Orden del comandante, Maestoso, cañonazo* [aparece la señal arriba indicada] - *Llamada con trompetas, cañonazo - Ataque, alegre, Fuego continuo, cañonazos - El enemigo recibe refuerzos, crescendo poco á poco - Los franceses son rechazados y se retiran hasta San Juliano, decres. poco a poco - Bonaparte detiene esta retrogradación - Alegre assai, El cuerpo de tropas del General Desaix carga sobre el enemigo á la bayoneta - Desaix es herido mortalmente, ralentando - La División de Desaix con el ardor de vengarlo se precipita furiosa sobre la primera línea enemiga - el enemigo se repliega sobre la segunda línea - Las dos líneas reunidas cargan en su vez sobre los Franceses - Kelexman al frente de la Caballería carga sobre los Austriacos, Sablazos, Galope de los caballos - Los Austriacos se repliegan - Huyen los Austriacos, Los persiguen los franceses, siguen los franceses el alcance hasta más allá de Marengo - suspiros de heridos y moribundos, Lento, Legato - Alegre, trompetas para anunciar la victoria, cañonazo - mf, Ayre 1º para anunciar la victoria - Fin - Ayre 2º al estilo Exipcio, Alegre- indicaciones de intensidades- - Ayre 3º, Pasodoble - Fin, cañonazo. Fin de la batalla de Marengo. Por su contexto político, esta batalla debió ser compuesta por afrancesados e incluso, por las abundantes reseñas escritas con indicaciones de escenificaciones que contiene, podría*

---

<sup>285</sup> La batalla de Marengo tuvo lugar cerca de la ciudad de Alessandria, en el Piamonte, al noreste de Italia el 14 de junio de 1800, durante la guerra de la Segunda Coalición. Concluyó con una victoria francesa y con la retirada de las tropas austríacas de la mayor parte del territorio italiano.

<sup>286</sup> *Música Manuscrita, Tomo 4º, Piezas para piano, (mss.) [1800-1805] [BNE, M/2234].*

tratarse de música incidental. Quizás estaba previsto que las partes literales fuesen leídas a la vez que sonaba la música del piano, o que la obra fuese escenificada a la vez que se interpretaba.

Otra versión simplificada de esta batalla, más asequible al pianista principiante, se encuentra en la obra didáctica para piano de Matías Lamprucker: *La Toma de Marengo*<sup>287</sup>. El que forme parte del repertorio escogido para este método, nos transmite una idea aproximada de la demanda que debía existir de este tipo de piezas. Sin duda despertaban un gran interés entre el público aficionado y encontraban buena acogida en los salones burgueses y aristocráticos debido a los momentos bélicos que se vivían. Durante la ocupación francesa, éste era uno de los pocos recursos de que disponían los patriotas para manifestar sentimientos, que de otro modo no hubieran podido ser exteriorizados.

También muy difundida fue la *Batalla de Praga*, realizada hacia 1788 por el compositor bohemio Frantisek Kotzwara (1730-1791)<sup>288</sup>. Figura en el archivo musical de la hija menor de los IX duques de Osuna, María Manuela Téllez-Girón entre los años 1811-13<sup>289</sup> y en el *Quaderno 3º, Tomo 4º de Música manuscrita para piano*<sup>290</sup>. Al igual que la *Batalla de Marengo*, describe un episodio utilizando recursos pianísticos variados para incrementar el realismo, como golpes percusivos en el piano para imitar los cañones o los tambores, utilización del pedal para obtener masas sonoras sorprendentes, etc. Las anotaciones textuales en algunas de estas partituras nos sugieren, como ya hemos dicho, que estas obras fuesen posiblemente representadas en los salones a la vez que se interpretaban al piano.

Existe cierto paralelismo entre las batallas puestas para piano y las batallas ofrecidas en las programaciones de los coliseos madrileños durante esta etapa histórica. El género preferido para la exaltación de los grandes hechos históricos nacionales fue el teatro, por ser éste el de máximo impacto sobre la opinión pública. En los escenarios, las batallas estaban enmarcadas dentro de un “nuevo teatro dramático patriótico y

---

<sup>287</sup> LAMPRUKER, Matias; *Rudimentos para el forte piano*, [1800-1805] [BNE, M/1192].

<sup>288</sup> *The Battle of Prague*, Sonata in F major for pianoforte with accompaniments for violin, cello and drum, Op. 23, published by J. Lee ca.1788 en: *TNG*, vol.13, p. 715.

<sup>289</sup> FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo, *La música en las casas de Osuna y Benavente (1733-1882)*, Madrid: *SEdeM*, 2007, p. 381.

<sup>290</sup> *Música Manuscrita, Tomo 4º, Piezas para piano* (mss.) [1800-1805] [BNE, M/2234]. Para más información se puede consultar Cap. I, p.113 y ss.



político”. Se crearon representaciones de carácter testimonial, casi de reportaje, como la *Batalla de Pamplona* y la *derrota del Mariscal Soult* de Francisco de Paula Martí, que según indicaciones hemerográficas de la época, fue representada en el madrileño teatro del Príncipe el 9 de julio de 1813. Los medios de propaganda debían servir para reforzar el sentimiento nacional, como exponía el *Semanario Patriótico*: “El patriotismo se inspira y no se enseña: es un instinto, un sentimiento, no un raciocinio, vive y se alimenta de espectáculos para la vista, de ficciones para la imaginación, de ejemplos para la memoria. ¿Dónde sino en el teatro se reúnen con más fuerza estos poderosos agentes morales?”<sup>291</sup>.

La temática demandada por los espectadores en estas representaciones estaba relacionada con escenas de la historia militar, con llamamientos a la liberación o con la presentación satirizada de José Bonaparte, y provocaba los mismos sentimientos de exaltación que las canciones o los himnos coreados intermitentemente por los asistentes al teatro<sup>292</sup>. Y es que, coincidiendo con las afirmaciones de M<sup>a</sup> José Corredor Álvarez<sup>293</sup>, estos géneros tuvieron durante la ocupación francesa un papel decisivo en la vida política española, pasando a ocupar el rango de armas de batalla tanto de las tropas invasoras como de los insurgentes españoles. En la escenificación de las obras teatrales se describían con detalle los episodios de la lucha y, al igual que en las partituras para piano, figuraban en el guión dramático indicaciones del autor para reforzar la ambientación del campo de batalla incorporando recursos sonoros, como es el caso en *La batalla de Pamplona*, en la que se incluyen las siguientes anotaciones: “para imitar los cañonazos más o menos cerca en lo interior, se usa un tamborón, dándole con una manopla más o menos fuerte”. En la *batalla de los Arapiles*<sup>294</sup>, también teatral, el escritor notifica que “se dará la batalla con la mayor propiedad, mezclando a su realce el ruido de las trompetas y los tiros de artillería”. El realismo y la descripción literal fueron factores relevantes tanto en la escenificación de las obras dramáticas, como en la interpretación musical de este tipo de géneros musicales. Lo mismo ocurrió en otras manifestaciones artísticas como en la pintura y

---

<sup>291</sup> El *Semanario Patriótico*, 6.12.1810.

<sup>292</sup> CAMPOS, Jorge, *Teatro y sociedad...* (1969) pp. 145 y 173.

<sup>293</sup> CORREDOR ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> José, “Aportaciones musicales de la Guerra...”, (1997), p. 52.

<sup>294</sup> Francisco de Paula Garnier, *La batalla de los Arapiles*, 1813, (CAMPOS, Jorge, *Teatro y sociedad...* (1969) p. 176).

en la calcografía, terrenos privilegiados a la hora de contribuir a la construcción de la imagen nacional. En el caso de la pintura se aportaron escenas de la historia nacional<sup>295</sup>, que igualmente plasmaban con todo detalle la escena bélica y no carecían de un realismo impactante, como podemos apreciar en el siguiente cuadro de la *Batalla de las Heras de Zaragoza*:

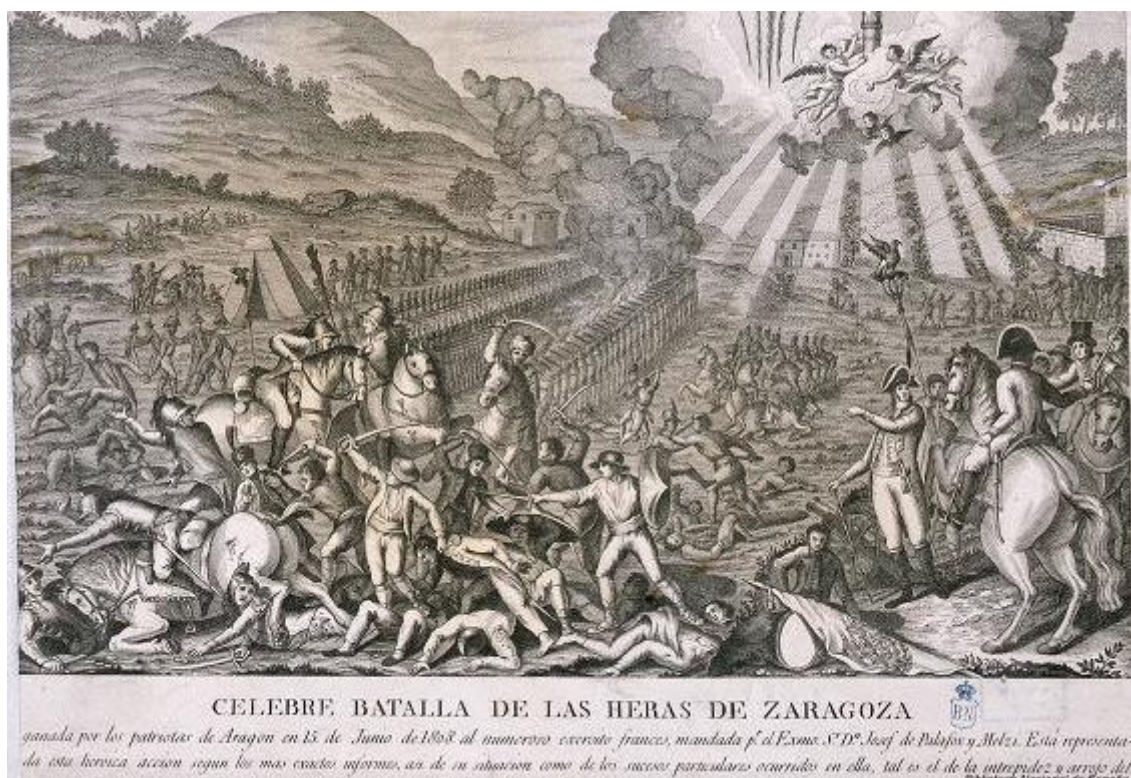


Fig. 9. Anónimo español, *Batalla de las Heras de Zaragoza*, 1808 (BNE)

Entiende Vilches, que las estampas solían ridiculizar la personalidad, ideas y costumbres del enemigo para fortalecer las propias y que los grabadores tomaron a los héroes bélicos como motivo para las ilustraciones<sup>296</sup>. Se trata de personajes generalmente militares como Castaños, Palafox o el conde de Floridablanca. Éstos coinciden con los incorporados a los títulos de las partituras<sup>297</sup>.

<sup>295</sup> ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater dolorosa...* (2007) p. 249

<sup>296</sup> VILCHES, Jorge, *Liberales de 1808*, Madrid: Ed. Fundación FAES, S.L.U., 2008, pp. 82-87.

<sup>297</sup> Se puede ver Cap. III, p. 394.

Un caso aislado en música es la batalla compuesta por Don José Almazan, que alude a la salida de los franceses de la capital española y que presenta una forma de vals<sup>298</sup>, lo que contribuiría a distraer el carácter bélico de la obra, restarle severidad y envolverla en una apariencia más amena.

El inventario del archivo musical del Infante Francisco de Paula<sup>299</sup> nos da una idea de la importancia que tenían las piezas de carácter militar en esta época. Contiene ocho cuadernos con marchas prusianas y austríacas y piezas sueltas que indicamos a continuación<sup>300</sup>:

- *The Battle of Belle Alliance Militairische fantasie füs piano forte*, Jonson
- *Vittoria a Grand Militari Sonata*, King
- *The Battle of the Pirinees onte piano forte*, Latours
- *Introduction and God save the King with variations*, Vaccari
- *March Pirinean, forte piano*, Berger
- *March Portuguese arranged forte piano by Bontempo*
- *March Prussian*, Berger
- *Grand Victory of Witoria arranged as a Rondo forte piano*, Jansen
- *Raccolta di Quatriglie e Contradanze Valzen e Monfrine*, Jansen
- *Aleors Militar para piano forte*, Jansen

No todas las obras son de índole patriótico ni están referidas a la causa contra los franceses, sino que contienen referencias a episodios bélicos extranjeros. Las referencias a otros países que aparecen en estas composiciones demuestran que este tipo de música estaba de moda en toda Europa y que España se unía a una tendencia estilística ya difundida.

En una situación de tanta inestabilidad política, en la que se cuestionaba la “usurpación” de la nación, el fervor del pueblo por las danzas españolas no se pudo acallar, sino que al contrario, se acentuó. Incluso se adaptaron textos patrióticos nuevos a músicas ya existentes, para favorecer su difusión, como fue el caso del baile

---

<sup>298</sup> Esta obra está citada en el periódico: *El Universal*, 12.01.1814.

<sup>299</sup> *Música que contiene el Archivo de S.A. Serenma. El Sr. Infante Dn. Franco. De Paula Antonio. 1840-44*, [BNE, M/1008]. Se puede consultar la *Música que contiene el Archivo del Infante Francisco de Paula* en el Apéndice nº 4. Una de las obras manuscritas que contiene es de 1818: *Polaca para voz de bajo, obligada de fagotte, con violines, flauta, oboes, clarinetes, trompas, fagottes, viola y bajo*, por J. NONÓ, director del Conservatorio y dedicada al S. S. Sor. Infante Dn. Francisco de Paula, 1818 [BNE, M/1523(1)].

<sup>300</sup> Anotamos los títulos originales.

de *La Cachucha*, muy difundido en el Cádiz de la resistencia hacia 1810 y que como ya hemos indicado (Cap. III, p.337), Mesonero Romanos ubicaba en la Villa de Madrid hacia el año 1812<sup>301</sup>:

Diónos también a oír por vez primera la famosa *Cachucha*, nacida al calor de las bombas y al estruendo de la metralla; pero ésta...venía saturada de un olorcillo antiliberal hartamente pronunciado, como se advertía por las siguientes estrofas:

Tengo yo una cachuchita  
Que siempre está suspirando  
Y sus ayes y suspiros  
Se dirigen a Fernando.

Vámonos, cachucha mía,  
Vámonos a Puerto Real,  
Que para pasar los trabajos  
Lo mismo es aquí que allá.

Muchos que se dicen sabios  
Llaman preocupación  
La lealtad que distingue  
Por Fernando a la Nación.

Vámonos, cachucha mía,  
Vámonos a la frontera,  
Y haremos que besen éstos,  
de Fernando la correa.

En numerosos ejemplares del periódico *El Universal* de 1814 figura en la programación teatral el baile *La Cachuchita de Cádiz*<sup>302</sup>, la cual efectivamente sufrió modificaciones al llegar a Madrid, no solamente en cuanto al contenido del texto, como indica Mesonero, sino también en cuanto a su música. En la capital española se difundió la nueva versión adaptada para piano: “*Música para piano: Canción patriótica: la vuelta deseada de nuestro Fernando a España. La Cachuchita madrileña con su música nueva. Marcha del Empecinado. Wals de diez partes, á Daoiz y Velarde. Canción: entrada triunfante de las Cortes y Gobierno de Madrid, con acompañamiento de piano o guitarra.* Se hallará en la librería de Corral, calle de los Tintes, a Puerta Cerrada”<sup>303</sup>.

---

<sup>301</sup> MESONERO ROMANOS, Ramón, *Memorias...* (1975), p. 103.

<sup>302</sup> *El Universal*, 1.02.1814.

<sup>303</sup> *El Universal*, 3. 04 1814.

De la rápida expansión de la cachucha por el mapa nacional han dejado además constancia los relatos de viajeros extranjeros que recorrieron el país<sup>304</sup>. En 1830 el alemán V. A. Huber, describió la noche de San Juan que vivió en Granada:

En la ciudad todo era vida y movimiento; porque todos celebraban la noche de San Juan con juegos y bailes. Por todos lados de las calles se encontraba a grupos de jóvenes bailando alegremente al son de la guitarra, el pandero y las castañuelas. De vez en cuando se restablecía el silencio, bien como preludio a las pequeñas serenatas o a las vivaces seguidillas, bien para dar tiempo a preparar el fandango, la cachucha o la matraca. Las puestas de todas las casas estaban abiertas y dejaban ver en su interior la brillante iluminación de los patios, donde se movían los grupos con la misma alegría que los de las calles<sup>305</sup>.

La cachucha no solo atrajo la atención del pueblo, en ella se fijaron también bailarines boleros, tratadistas y maestros de baile como Carlos Blasis, director de la Escuela de Bailes de la Scala de Milán. En su *Manuel Complet de la Danse*<sup>306</sup> expone la manera de bailar este baile español, a la vez que anota la letra de una canción. En ésta aparece el término “la cachucha” refiriéndose a un tipo de embarcación que usaban los marineros gaditanos. Según la descripción que hizo Alexander Slidell de este baile después de haberlo visto en un escenario madrileño en torno a 1829, debía estar dotado de gran sensualidad y atractivo: “Consiste en una sucesión natural de movimientos, fáciles, graciosos a la vez que, a diferencia de lo que sucede en la Ópera de París, su ejecución no nos confronta con proezas de fuerza o agilidad...La cachucha capta el embeleso con una serie de posturas sucesivas, que las bailarinas parecen ejecutarlas, más que para exhibirse, para diversión propia”<sup>307</sup>. De ahí su permanencia en los espacios escénicos, ya que una cachucha bien bailada, podía garantizar el éxito económico de casi cualquier obra teatral<sup>308</sup>. Cairón atribuye a la cachucha los mismo pasos de baile que a la zarabanda y considera su ejecución tan

---

<sup>304</sup> Para más información sobre los relatos de viajeros de la época se puede consultar: TORRE MOLINA, M<sup>a</sup> José de la, “Música y baile en los relatos de viajeros extranjeros por Andalucía (1759-1833)”, en Begoña Lolo (ed.), *Campos interdisciplinares de la Musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (2000), Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. I, pp. 87-115.

<sup>305</sup> HUBER, V. A. *Esquisses sur L’Espagne*, Paris, 1830 (cita tomada de: *Historia del Flamenco*, Dir. Navarro García, José Luis y Ropero Núñez, Miguel, Sevilla: Tartessos, S.L., 1995, p. 74).

<sup>306</sup> BLASIS, Carlos, *Manuel Complet de la Danse*, París [s.n.], 1830, (cita recogida en: NAVARRO GARCÍA, José Luis y ROPERO NÚÑEZ (dirs.), Miguel, *Historia del Flamenco*, Sevilla: Tartessos, 1995, p 73 y ss.).

<sup>307</sup> SLIDELL Alexander, *A Year in Spain by a Young American*, Boston, 1829, (cit. en: LAVAUR, Luis, *Teoría romántica del Cante Flamenco*, Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 1999).

<sup>308</sup> NAVARRO GARCÍA, José Luis y ROPERO NÚÑEZ (dirs.), Miguel, *Historia del Flamenco*, Sevilla: Tartessos, 1995, p. 74.

sencilla, que al igual que otros bailes similares, cualquier mujer que tuviera gracia podría aprender a bailarlo en pocas lecciones<sup>309</sup>.

Se difundieron cachuchas solas para piano, cachuchas intermediando a un bolero<sup>310</sup>, vales con el tema de la cachucha<sup>311</sup>, etc.

La cachucha fue uno de los temas de moda de la época y alcanzó su máxima expansión durante el Trienio Liberal (1820-23) siendo, junto a otros, símbolo inequívoco de revolución y libertad. De esta época, la segunda década del XIX, son las variaciones de la cachucha de Manuel Blanco Camarón<sup>312</sup> y el ya citado *Rondó brillante a la tirana para piano forte sobre los temas del Trípoli y la Cachucha* de Pedro Albéniz<sup>313</sup>. Los temas no son similares sino en el compás, en la rítmica y en el carácter festivo.

La repercusión de este baile jovial español fue enorme y consiguió traspasar las fronteras encontrando recepción en otros países europeos como en Francia o en Austria, donde el compositor vienés Johan Baptist Strauss (1804-1849) lo inmortalizó en su obra titulada *Cachucha-Galopp*, Op. 97<sup>314</sup>.

Junto a esta danza española, mantuvieron su presencia las seguidillas, boleras y fandangos, tanto en la calle y en los salones como en los escenarios teatrales. Ese gusto popular contagió incluso a los organistas catedralicios, como el ya citado Joaquín Tadeo Murguía, que como primer organista de la catedral de Málaga no se limitó al cultivo de la música religiosa, sino según Lothar Siemens<sup>315</sup> produjo música del gusto popular, como polos, tiranas y boleras.

---

<sup>309</sup> CAIRÓN, Antonio, *Compendio...* (1820), p. 101.

<sup>310</sup> *Boleras de la cachucha*, (mss.) [BNE, M.REINA/2]. En el teatro de la Cruz se ofrecían las *Boleras* intermediadas con *la Cachucha* (por la Sra. Molino y el Sr. José García) entre una comedia en cinco actos y un Sainete (*El Universal*, 11.04.1814).

<sup>311</sup> *Vals de la Cachucha*, (mss.) [BNE, M.REINA/2].

<sup>312</sup> BLANCO CAMARÓN, Manuel, *La Cachucha, grandes variaciones para piano forte*, almacén de Antonio Hermoso [ca.1820] [BNE, MC/3765/55]. Este músico nació y murió en Madrid (1800-1841). Fue organista de la Iglesia de Atocha y en 1824 se trasladó a París para perfeccionar su arte (SALDONI, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid: Edición a cargo de Don Antonio Pérez Dubrull, 1868, vol. II, p. 97).

<sup>313</sup> Real Establecimiento Litográfico [BNE, M.REINA/16(1)]. Sobre esta pieza ya hemos informado en Cap. III, pp. 336,337,349,375,376.

<sup>314</sup> STRAUSS, Johann B., *Cachucha-Galopp*, Op. 97, Viena: Tobias Haslinger, 1836 [BNA, MS46577-qu.4º. Mus].

<sup>315</sup> SIEMENS, Lothar, "Joaquín Tadeo Murguía. Propulsor de la Música Patriótica durante la Invasión Napoleónica", *Revista de Musicología*, vol. V, nº 1 (1982), p. 163.

#### **4. LOS GÉNEROS DE LA RESTAURACIÓN FERNANDINA (1814-1830)**

Los avatares socio-políticos vividos en España durante la restauración fernandina condicionaron el panorama musical español de esta época. Los años que ocupan este apartado envuelven al país en un largo periodo de inestabilidad política que abarca el Sexenio absolutista de Fernando VII (1814-21), el Trienio liberal (1821-23) y parte de la década absolutista u ominosa de Fernando VII (1823-33).

Con el sexenio absolutista se limitó la libertad de imprenta y se censuraron además la prensa y el teatro. Músicos relevantes liberales y afrancesados tuvieron que ir al exilio y los que permanecieron en el país fueron perseguidos<sup>316</sup>. Contra el absolutismo fernandino se sucedieron levantamientos militares y pronunciamientos sociales que desembocaron en un gobierno liberal. Con el cambio de gobierno, en un ambiente de ausencia de censura política férrea y de incesantes intrigas, regresaron parte de los afrancesados al país. A esta época convulsa e inestable pertenecen las *Pinturas negras* (1820-24) de Francisco de Goya. En ellas el artista refleja los enfrentamientos civiles, las conspiraciones al poder y la sátira a la religión. Sin embargo, gracias al aperturismo político durante el Trienio Liberal también se aplicaron medidas favorecedoras del desarrollo económico y de la libertad de industria como la supresión de los privilegios gremiales. Éstos y otros cambios dejaron huella en las manifestaciones musicales. La edición musical en España consiguió consolidarse y proliferaron los almacenes especializados. La considerable distribución de música doméstica, la abundancia de suscriptores a las publicaciones periódicas musicales, los numerosos anuncios de venta de partituras en la prensa y la apertura de nuevos almacenes de música, refrendan estos datos.

Celsa Alonso sostiene que a mediados de los años veinte los salones burgueses se pusieron de moda<sup>317</sup>. El furor por la ópera italiana y los nuevos bailes importados de más allá de las fronteras encontraron buena acogida en los círculos burgueses y

---

<sup>316</sup> Se llevaron a cabo detenciones masivas. En concreto se persiguió a los *colaboracionistas* que eran los servidores de la ocupación francesa; a los que habían obtenido prebendas u honores bajo el régimen de José I; a los *funcionarios cooperantes* que eran aquellos que se hubiesen mantenido en su puesto de trabajo aunque no hubiesen participado activamente en el gobierno; y por último a los que simplemente hubiesen recibido una propuesta para ocupar un puesto, aunque la hubiesen rechazado (LÓPEZ TABAR, Juan, *Los Famosos Traidores. Los afrancesados durante la crisis del Antiguo Régimen (1808-1833)*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001).

<sup>317</sup> ALONSO, Celsa, *Los salones...* (1993), p. 14.

aristocráticos adquiriendo en las reuniones de sociedad un papel cada vez más importante. Su difusión se incrementó sobre todo después del Trienio Liberal en torno a 1828, mientras que los bailes nacionales remitieron su presencia.

#### 4.1. *El italianismo operístico en los géneros para piano*

Una vez derogada la Real Orden del 28 de diciembre de 1799 durante el mandato josefino, e inhabilitada la prohibición de representar obras que no estuvieran en castellano, la ópera francesa y posteriormente la italiana, florecieron en España. El repertorio francés tuvo un peso importante en la Corte sobre todo durante el reinado de José I, pero con la vuelta de Fernando VII “el Deseado”, las óperas italianas invadieron los escenarios, los cafés y los salones. Una gran cantidad de noticias teatrales en la prensa y declaraciones de cronistas de la época dejaron constancia de dicho proceso<sup>318</sup>. Kleinertz revela otro factor de influencia a tener en cuenta: el trasiego de músicos entre Nápoles y Madrid, fomentado por la estrecha relación existente entre ambas cortes borbónicas durante el siglo anterior<sup>319</sup>. Esta circunstancia facilitó a muchos músicos italianos su asentamiento en España y suscitó su incorporación al servicio de los monarcas Carlos III y Carlos IV. Algunos de estos músicos son Jacome Facó, Luigi Boccherini, Federico Moretti o Gaetano Brunetti<sup>320</sup>.

---

<sup>318</sup> Se puede obtener más información sobre la ópera italiana en Madrid, en: CARMENA y MILLÁN, Luis, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, Dir. Emilio CASARES, Madrid: ICCMU, 2002. Otros autores posteriores como Cotarelo, también se refieren a la hegemonía de la ópera italiana en España: “La ópera italiana vino a dar fin a la moda de las operetas francesas que había dominado nuestra escena los primeros años del siglo XIX” (COTARELO Y MORI, Emilio, *Ensayo histórico sobre, o sea el drama lírico español, desde su origen a finales del siglo XIX*, Madrid, 1932; Ed. facs., Madrid: ICCMU, 2001, p. 183).

<sup>319</sup> KLEINERTZ, Rainer L.; “Zwischen Neapel und Madrid: Vicente Martín y Soler und das spanische Königshaus”, *Anuario Musical*, vol. 51 (1996) pp. 1-11.

<sup>320</sup> Subirá ha estudiado la producción musical en España durante el siglo XVIII en ámbitos variados como son el teatro, la Corte o la aristocracia, y analiza también músicos italianos que trabajaron para la Corte (SUBIRÁ, José, *El hispanismo y el italianismo musicales en época de la tonadilla*, Madrid: Imprenta Municipal, 1924; íd.: *La música en la casa de Alba*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1927; íd.: “La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX”, *Anuario Musical*, vol. I (1946), pp. 181-194; íd.: “Dos madrileñizados músicos en Madrid: Boccherini y Brunetti”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (1966), pp. 323-331. Álvarez Solar-Quintes también ha estudiado la producción de músicos italianos en España (ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás; “Nuevas obras de Sebastián Durón y Luigi Boccherini, y músicos del infante don Luis Antonio de Borbón”, *Anuario Musical*, XIII (1958), pp. 225-255; íd.: “Saverio Mercadante en España y Portugal: su correspondencia con la Condesa de Benavente”, *Anuario Musical*, separata del vol.2 (1952), pp. 201-208). Tanto los trabajos de Subirá como los de Álvarez Solar-Quintes, hacen una descripción de fuentes pero no abordan de manera crítica la repercusión del italianismo en España durante el siglo XVIII. Este fenómeno ha sido estudiado recientemente desde la



Los lazos de unión con el país vecino intensificaron la afluencia de la música italiana en España, y con el estreno de *L'Italiana in Algeri* de Gioacchino Antonio Rossini<sup>321</sup> en 1815 en Barcelona y un año más tarde en Madrid se afianzó el entusiasmo por la ópera italiana. Crónicas de la época reflejaron cómo el furor operístico ejerció de condicionante social en la forma de expresarse, de vestirse y hasta de peinarse:

Si los lechuginos de la época repetían continuamente palabras en italiano, era por la oda [sic] de la ópera. La primera que se puso en España fue *La Italiana en Argel*. En 1821 *Adelaida*, y *El Barbero de Sevilla*. En vista del éxito se organiza la compañía de Montresor en 1825, con el furor filarmónico por las nubes. Se vestía a la Montresor, se peinaba a la Cordobini. El público empieza a familiarizarse con los nombres de Rosini [sic], Pacini, Meyerber, Donizetti, Bellini. Entre otras grandes figuras, las de la Tossi, María Lalande, y entre las óperas más conocidas *Semiramide*, *Mose*, *L'ultimo giorno di Pompei*, *Il Crociato*, *Il Pirata*, *Lo Straniero*<sup>322</sup>.

La música para tecla se hizo igualmente eco de esta realidad: las obras de Rossini y las de otros compositores operísticos italianos de la época<sup>323</sup> fueron las inspiradoras de buena parte de las partituras para piano confeccionadas durante la segunda y tercera décadas del siglo. El piano se presentó al intérprete como instrumento óptimo y asequible para la propagación de este repertorio. Esta música se abrió paso en todas las esferas sociales y fue llevado por las manos de los intérpretes a los lugares más recónditos de España y del resto de Europa, revelando un arte *cantabile* inspirado en el *belcanto*, preámbulo de la expresividad y sentimentalismo románticos.

El *rossinismo* llegó a todos los ámbitos, incluido al religioso. Al igual que en otros países europeos, los arreglos de fragmentos vocales de este autor y las reducciones de sus oberturas para piano se conocieron e interpretaron en monasterios, conventos y

---

perspectiva de la historiografía musical por Carreras y Boyd con una visión más amplia y despojada de prejuicios nacionalistas (BOYD, Malcom; CARRERAS, Juan José; *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid: Cambridge University Press, 2000). Ezquerro ha estudiado el tema en el ámbito religioso (EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada*, Barcelona: CSIC, Institución "Milà i Fontanals", 2004).

<sup>321</sup> Ópera puesta en escena para la conmemoración de la boda de Fernando VII con Isabel de Braganza. Mesonero Romanos afirma que la ópera se estrenó en Madrid el 29 de septiembre de 1816 (MESONERO ROMANOS, Ramón, *Escenas matritenses...* (1983), p. 176). Acontecimiento comentado también en: CASARES RODICIO, Emilio; "Rossini: la recepción de su obra en España", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 10 (2005), pp. 40-45.

<sup>322</sup> MESONERO ROMANOS, Ramón, *Memorias de un setentón...* (1975), p. 73.

<sup>323</sup> Además de Rossini, los compositores operísticos más difundidos en las partituras para piano del primer tercio del siglo XIX fueron los italianos Gaetano Donizetti (1797-1848), Vincenzo Bellini (1801-1835), Giovanni Pacini (1796-1867), Luigi Ricci (1805-1859), Francesco Morlacchi (1784-1841), Basilio Basili (1803-ca. 1895), Alessandro Scarlatti (1660-1725), Saverio Mercadante (1795-1870), además de otros compositores no italianos también difundidos como Peter von Winter (1754-1825) o Vicente Martín y Soler (1754-1806).

catedrales españolas. Algunas de las piezas que se interpretaron en Madrid son la *Sinfonia* [Obertura] *en la ópera La italiana en Argel*<sup>324</sup>; el *Recitativo é Aria de la Italiana en Argel para piano*<sup>325</sup>; y algunas *Transcripciones de óperas para piano forte* [de Rossini y Bellini]<sup>326</sup>. En el monasterio sevillano de las Claras se copiaron e interpretaron fragmentos de óperas de Rossini: *Six Airs de Ballets de Guillaume Tell arrangés en Rondeaux pour le Piano par Henrri Herz*; y también de otros autores italianos como Verdi: *Fantasia brillante sobre motivos del Hernani*; Bellini: *Cavatina de la salida del tenor en la ópera el Pirata*; y Puccini: *10 Polkas des plus célèbres de la Bohème arrangées pour le Piano par A. Fessy*<sup>327</sup>, entre otros autores. En Zaragoza Salvador Benigno Cariñena, organista de la catedral, incorporó transcripciones de las oberturas de *I Capuletti e i Montecchi*, *La Straniera* y *Norma* de Bellini; de *El Barbieri di Siviglia*, *Otello* y *La Cenerentola* de Rossini; y de *La Schiava in Bagdad* de Paccini; *Il Nuovo Fígaro* de L. Ricci; *L'Elisir d'amore* de Donizetti, en dos cuadernos manuscritos para su propio uso<sup>328</sup>. Y en el monasterio de Santa Ana de Ávila, aunque con menor incidencia, se copiaron adaptaciones para piano del aria “Cara adorada imagine” de la ópera *El barón de Felchen* de Paccini, y de la sinfonía de la ópera *El Posto Abandonato* de Mercadante<sup>329</sup>.

Además de estos ejemplos procedentes del ámbito religioso existen largas listas con otras piezas inspiradas en la música operística que encontraron acogida en los ambientes musicales más variados y que iremos examinando a continuación. Especialmente fecunda fue la presencia de este repertorio en los salones. La proliferación de las reuniones sociales de carácter familiar y festivo, que como ya hemos indicado ha sido objeto de estudio en otros autores<sup>330</sup>, fue uno de los agentes

---

<sup>324</sup> *Sinfonia en la ópera La italiana en Argel*, Madrid: Ymprenta del Conservatorio de Música, calle de la Luna nº 13, [ca.1818] [AGP, MD/C/13 (6) 3]. Se puede ver Cap. III, p. 426, Fig.11.

<sup>325</sup> *Recitativo é Aria de la Italiana en Argel para piano*, (mss.) [ca.1820] [AGP, MD/C/13 (6)1].

<sup>326</sup> Realizadas por Román Jimeno, organista y maestro de Capilla en diferentes instituciones religiosas de principios de siglo [RABASF, FJIM-1585]. Para más información: CASARES RODICIO, Emilio; RUIZ TARAZONA, Andrés, “Jimeno Ibáñez, Román” en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, Dir. Casares, Emilio, Madrid: SGAE, 2000, pp. 584-585.

<sup>327</sup> CS-2-05-0827; CS-2-05-0828; CS-2-05-0835; CS-2-06-0880.

<sup>328</sup> YÁNEZ NAVARRO, Celestino; “Música para pianoforte, órgano y clave en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX”, *Anuario Musical*, vol. 62 (1999), pp. 300-301.

<sup>329</sup> Reducción llevada a cabo por Sobejano para su alumna Luigia Argumosa (de Vicente, Alfonso, *La música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila...* (1989), pp.229 y 233).

<sup>330</sup> Celsa Alonso da noticia de la actividad en distintos salones burgueses activos sobre todo en Madrid durante la segunda década del siglo. Cree que el salón aristocrático fue perdiendo relieve durante el

impulsores de la democratización de la música y de la expansión del repertorio. Fuentes representativas en la obtención de información sobre el tipo de repertorio que se difundió en Madrid como las crónicas de la época, los catálogos de las contraportadas de las partituras junto a los inventarios de los almacenistas musicales, así como las fuentes hemerográficas<sup>331</sup>, dejan constancia de la elevada demanda que experimentó este tipo de música entre los aficionados. Como dice Mesonero Romanos “esta afición de la sociedad madrileña hacia la filarmonía no era, como ahora, la expresión de una moda pasajera y de buen tono, sino un verdadero culto, una devoción entusiasta hacia el arte que tan preclaros genios ostentaban a la sazón un Rossini, un Donizetti o un Bellini”<sup>332</sup>.

Las primeras publicaciones periódicas musicales se hacen eco de esta moda: el ya citado periódico filarmónico *La Lira de Apolo*<sup>333</sup> incluye numerosas obras vocales con acompañamiento de piano o adaptaciones para el instrumento a solo que se ofrecían incorporadas a cuadernos mensuales o en números sueltos tanto en los almacenes madrileños como en diferentes puntos de la nación<sup>334</sup>. Las obras para piano que están

---

nuevo periodo fernandino al ver la clase nobiliaria mermado su potencial económico, lo que le llevó a reducir los bailes y veladas musicales. Se redujeron las posibilidades de manutención de los músicos asalariados y la gran adquisición de partituras en el extranjero (ALONSO, Celsa, *La Canción Lírica...* (1998), pp. 37, 80 y ss).

<sup>331</sup> Como ejemplo transcribimos el siguiente anuncio: “Las dos cavatinas y el cuarteto nocturno de Tancredo: las dos cavatinas y el coro, marcha y plegaria de la Urraca Ladrona: las dos cabatinas [cavatinas] y la serenata del Barbero de Sevilla, todas de Rossini con acompañamiento de piano forte. Obertura de la Conerentola [Cenerentola]; id. Del Otelo; id. De la Figlia del Aria; id. Del Baron de Felcheim: de La Urraca ladrona, todas arregladas á piano forte. Se hallarán con otras muchas piezas nuevas de dichas, y otras óperas modernas en el almacén de la calle del Turco; en donde también se copia correta [correctamente] y elegantemente toda clase de música a precios equitativos”, (*El indicador de los espectáculos y el buen gusto*, 3.10.1822). En este anuncio la concentración de obras instrumentales relacionadas con la música operística que se ofrece a la venta es del todo sorprendente y no es más que un espejo de la realidad musical que vivía España una vez restaurada la monarquía borbónica al comenzar la segunda década del siglo, que en definitiva era similar a la que imperaba en el resto de Europa.

<sup>332</sup> MESONERO ROMANOS, Ramón, “La Corte de Fernando y Cristina 1831-33, Madrid filarmónico y social”, en *Memorias de un setentón...* (1975), p. 182.

<sup>333</sup> Para más información se puede ver también: Cap. I, pp. 52, 95-96.

<sup>334</sup> En algunas de estas piezas la leyenda dice corresponder a la Colección instrumental, especificación que se debe a que Wirmbs publicó también en este periódico colecciones de obras vocales, como la *Colección General de Canciones Españolas y Americanas*, Madrid: B. Wirmbs, 1824, [BNE, Mn/M241] que está constituida por veinticinco números (esta obra ya ha sido citada por: ALONSO, Celsa, *La canción Lírica...* (1998), p. 177). Dentro de la música instrumental para piano incluye numerosas obras derivadas de óperas, pero también obras procedentes del clasicismo vienés de Beethoven: *Cuatro valsos para piano forte* y Cramer: *Adagio para piano forte* (Segundo trimestre, 1817, 3 p. [BNE, M/1955(11) y BNE, MI/3(11)]). Son de notable interés porque dan a conocer autores

incluidas en los álbumes correspondientes a los primeros años de su publicación (1817 y 1818) derivadas de la música operística son<sup>335</sup>:

- *Obertura para id.* [piano forte], de la ópera *Elisa* [Mercadante]
- *Divertimento para piano forte* [sobre el tema de *La polacca* en *La Griselda*] [Ferdinando Paër]
- *Obertura para idem* [piano forte], de la ópera *Pamela* [General]
- *Obertura para piano forte* de la ópera *Artagerges* [Portogallo]
- *Obertura para piano forte* de la ópera *Pícaros y Diego* [Dalayrac]
- *Terceto de la ópera Los pretendientes para piano forte* [General]
- *Polaca sacada de la ópera El cavallero iocondo*<sup>336</sup>
- *Obertura de la ópera L'Agnese* [Ferdinando Paër]

La inmensa mayoría de estas piezas coinciden con las representaciones de las óperas que se ofrecían en los teatros madrileños<sup>337</sup>. Por poner un ejemplo, la “ópera nueva joco-seria en 2 actos titulada *La Griselda*” se anuncia en el *Diario de Madrid* a lo largo de 1817-1819 en bastantes ocasiones<sup>338</sup>. En una relación de las obras representadas en el teatro del Príncipe durante el mes de octubre de 1817 que publica el *Diario de Madrid* se informa que *La Griselda* se había puesto en escena ese mes siete veces<sup>339</sup>. Aprovechando el entusiasmo del público por dicha representación, diferentes almacenes y librerías sacaron a la venta inmediatamente ese mismo mes y los meses siguientes diferentes partituras reducidas para piano y para guitarra con fragmentos derivados de *La Griselda* a precios bastante elevados<sup>340</sup>. Un melómano de

---

relevantes en el panorama europeo de los ámbitos operístico y pianístico en un momento temprano del siglo XIX (1817).

<sup>335</sup> Copiamos los asientos originales del *Catálogo de la música impresa para Fortepiano, Guitarra y otros instrumentos*, que se halla venal en Valencia en la librería de Cabrerizo, junto al Colegio del Patriarc [ca. 1830] [BNE, R/34732].

<sup>336</sup> Esta pieza y la siguiente pertenecen a los mismos álbumes, pero el *Catálogo de la música impresa para Fortepiano, Guitarra y otros instrumentos* no da cuenta de ellas. Se conservan en la BNE bajo las signaturas: *Polaca* de *El cavallero iocondo* [Mp/1859(18) y M/1955(22)] y *Obertura* de la ópera *L'Agnese* [Ferdinando Paër] [Mp/4603/9].

<sup>337</sup> Hemos buscado en periódicos de otras ciudades españolas como *Diario de Barcelona*, *Diario de Granada*, *Diario de Cádiz*, sin éxito. La capital española era receptora de una mayor cantidad de música “de moda”.

<sup>338</sup> DM, 4.10.1817; DM, 6.10.1817; DM, 12.12.1817; DM, 13.12.1817; DM, 10.8.1819; DM, 11.8.1819; DM, 21.12.1819.

<sup>339</sup> Se publica en el *Diario de Madrid* una lista con las funciones ejecutadas durante el mes de octubre en el teatro del Príncipe. *La Griselda* es la ópera que más veces se ha representado: siete veces, le siguen *Los Títeres*, cinco veces y las demás óperas como *Horacios* y *Curiacios* [Cimarosa] y otras obras dramáticas tres veces o menos (DM, 27.11.1817).

<sup>340</sup> “Duetto de la ópera joco-seria *la Griselda* cantado en el 2º acto por las señoras Morenos, arreglado para el forte-piano por Mr. Thole[i], su precio 16 rs. Se hallará en el puesto del Valencia o sino en la Puerta del Sol con otras varias piezas de la óperas de *Horacios* y *Curiacios* [Cimarosa], *La Italiana en Argel*, y *Marco Antonio y la modista*” (DM, 28.10.1817). La librería de la viuda de Gobeo vende, entre otras piezas, rigodón para guitarra titulado “el de *la Griselda*” (DM, 29.10.1817). “En la librería de Gila, calle Carretas, se halla la siguiente música nueva para guitarra [...] cavatina en la *Griselda*,

la época informa en el periódico *Crónica científica y literaria* que *Los Horacios*, *el Marco Antonio*, *La Italiana en Argel* y *La Griselda* se representaron en los teatros solamente por un tiempo reducido de unos tres meses, debido a la persistencia de las funciones, sin que el público tuviese tiempo para alternar con otros espectáculos que hubieran sido también interesantes, y que a los cantantes tampoco se les daba tiempo de recuperarse del esfuerzo vocal<sup>341</sup>. *La Griselda* se mantuvo en la programación del teatro del Príncipe también durante 1819<sup>342</sup> y la venta de partituras para piano derivadas de ella se sucedió todavía ese año.

La tendencia italianizante a la que nos referimos más arriba estuvo en marcha durante los años de publicación de estos álbumes, pero todavía subsistieron en el repertorio las óperas francesas frecuentes durante los primeros años del XIX.

Como aproximación e ilustración de este tipo de obras que formaban parte de los periódicos musicales proporcionamos la *Obertura* de la ópera *Pamela* de Generali<sup>343</sup> correspondiente al cuaderno segundo del primer trimestre de 1817 de *La Lira de Apolo*:

---

cavatina en los *Pretendientes*, wals en el *Tutor burlado*” (DM, 7.10.1818). “En la librería Orea se venden para guitarra [...] una polaca de la ópera *la Griselda* del maestro Per” (DM, 12.1.1819). “Sinfonía en la ópera *El Engaño feliz*, música del célebre Rossini, arreglada para forte-piano, a 14 rs.; polaca en la ópera *la Griselda*, música de T. Per [Ferdinando Paër] para piano a 12 rs. Se hallarán ambas obras en la librería de Rodríguez, calle de las Carretas” (DM 26.1.1819). “En la librería de Ores, calle de la Montera, se hallan de venta las obras siguientes: [...] canción de la opereta *el Califa de Bagdad*, polaca en la opereta *la Griselda*” (DM 7.5.1819). Otras óperas, como los *Pretendientes*, coinciden así mismo con las piezas para piano derivadas de música operística contenidas en *La Lira de Apolo*.

<sup>341</sup> El cronista anónimo recomienda que “se alternen las representaciones operísticas con otras, como se viene haciendo en otros países fuera de España, como por ejemplo dos días a la semana de ópera, dos de baile con alguna bagatela cómica, y tres de tragedia o alta comedia, así tendrían muchas más entradas [asistentes] en el día, pues muchas personas que asisten solo una vez a cada función repetirían sus visitas y ni las piezas ni los autores envejecerían tan pronto como vemos. *Los Horacios*, *el Marco Antonio*, *La Italiana en Argel* y *La Griselda* que duraron entre todas de setenta a ochenta días, hubieran llenado un espacio de nueve o diez meses” además recomienda a los cantantes “un descanso de cuarenta y ocho horas después de cada noche que se cante, si no se quieren poner rancos (como empieza ya a suceder). B. L. M de V., *El Melómano*” (*Crónica científica y literaria*, 27.10.1818).

<sup>342</sup> “Se está disponiendo para ejecutarse en este teatro a la mayor brevedad la ópera en dos actos titulada *la Griselda*, música del célebre maestro Per” (DM 14.7.1819). En el DM se publica de nuevo una lista con las funciones ejecutadas durante el mes de agosto de 1819. En el teatro del Príncipe se representa *La Griselda* dos veces (DM 10.10.1819). Aunque el número de representaciones de *La Griselda* ha disminuido considerablemente de siete veces durante el mes de octubre de 1917 a dos veces, todavía atrae la audiencia del público.

<sup>343</sup> Pietro Generali (Masserano Italia, 1773 - Novara, 1832), nombre artístico del compositor Pietro Mercandetti, autor de quince operas. La ópera *Pamela nubile* fue estrenada el 12 de abril de 1804 en el teatro San Benedetto de Venecia. En una crónica de 1819 se menciona que Generali fue maestro de un teatro en Barcelona en 1816 (*Crónica científica y literaria*, 22.6.1819).

Ej. 20. *Obertura del Maestro Generali* [ópera *Pamela* de Pietro Generali]

The image shows a page from a music book containing the piano reduction of the overture 'Obertura del Maestro Generali' by Pietro Generali. The title is centered at the top in a large, bold, serif font. Below it, in a smaller font, is 'DEL MAESTRO GENERALI' and 'PARA PIANO FORTE'. To the left of the first staff is 'Nº 2' and 'ANDANTE.'. To the right of the first staff is 'Precio 8r'. The score consists of five systems of music, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system is marked 'ANDANTE.' and the second system is marked 'Allegretto'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The bottom of the page has the text 'Generali Obor.'.

La introducción de la pieza con el rótulo de “Obertura” en la cabecera proporciona una estrategia mercantil óptima. Una vez que el editor ha captado el interés del intérprete y ha revelado el nombre del compositor de la ópera puede incluso prescindir de dar a conocer el del músico que ha realizado la reducción para piano. No obstante, en alguna de las piezas del periódico se mencionan esporádicamente estos nombres, como por ejemplo el de A. F. de Córdoba, Manuel Rücker o Jacinto Codina, músico

de la Real Cámara<sup>344</sup>. Son autores que reaparecen en otras fuentes y que por tratarse de músicos conocidos eran incorporados por el editor al encabezamiento de la obra para aportarle relieve. Generalmente se empleaba a músicos españoles que ejercían de arreglistas de las reducciones y de las adaptaciones vocales, pero que a su vez creaban obras nuevas derivadas de los temas operísticos<sup>345</sup> asegurándose con ello cierta fama nacional y ganancias económicas. La difusión de estas obras a través del periódico de música debió haber sido considerable si tenemos en cuenta las posibilidades de suscripción existentes desde distintos puntos del país, a la que se unía la opción de adquirir partituras por separado, como la de esta *Obertura*, que se vendía por ocho reales y no obligaba al consumidor a comprar el álbum completo.

En la *Obertura* de Generali se puede apreciar que la escritura musical utilizada ha sufrido una adaptación al piano. Se sirve de indicaciones de dinámica, aunque todavía carece de muchos de los recursos propios de su lenguaje idiomático presentes en otras fuentes como los signos de articulación, ligaduras expresivas y otros, que podrían haber sido utilizados para conseguir un mayor lucimiento del intérprete. Se puede decir que su escritura es sobria y directa, dirigida al intérprete aficionado que era el tipo de consumidor del periódico.

Los *Tomos 3º y 4º de música manuscrita para piano*<sup>346</sup> contienen principalmente oberturas y transcripciones de fragmentos vocales de las mismas óperas presentes en el método de Lachnith anteriores a 1800 (Cap. II, p.287) o bien de otras óperas coetáneas que acababan de triunfar en la capital francesa:

- *Obertura de Lodoïska*<sup>347</sup> [de Luigi Cherubini]
- *Obertura de Raoul Sire de Crequi* [de Dalayrac]
- *Obertura de El Burbero de buen core* [de Vicente Martín y Soler]
- *Obertura de El Impresario in angustie* [de Cimarosa]

---

<sup>344</sup> No hemos encontrado información sobre estos autores. Celsa Alonso asigna a Manuel Rücker la autoría del mayor número de canciones en el periódico *La Lira de Apolo* (ALONSO, Celsa, "Rücker, Manuel", en: *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, vol. 9, Dir. Casares, Emilio, Madrid: SGAE, 2002, p. 458).

<sup>345</sup> Por ejemplo el *Divertimento para piano forte* sobre el tema de *La polacca* en *La Griselda* que hemos citado del periódico *La Lira de Apolo*, cuyo autor es A. F. de Córdoba.

<sup>346</sup> *Quaderno 2º, Música manuscrita, Tomo 3º, Piezas de Piano* [1805-10] [BNE, M/2233]. *Música manuscrita, Tomo 4º, Piezas para piano* [1805-10] [BNE, M/2234].

<sup>347</sup> BNE, M/2233. Esta ópera sirvió también de tema para ediciones realizadas por Bartolomé Wirmbs en Madrid hacia 1820 [BNE, MC/4203/2, nº plancha G 71\*, G 17].

- *Obertura de El joven Enrique ó La caza* [de Méhul]
- *Canción de la ópera el Califa de Bagdad* [de Boieldieu]<sup>348</sup>

En el *Tomo 3º* figuran además otras adaptaciones de fragmentos vocales de óperas estrenadas en Madrid, como la *Canzoneta de la ópera: Quien porfía mucho alcanza*, de Manuel del Pópulo Vicente García, estrenada en 1802, o la *Cavatina de la ópera La Isabela*, de la comedia o drama de Blas de Laserna, obra también habitual en las programaciones de los teatros madrileños durante la segunda década del siglo XIX. De nuevo se puede apreciar el paralelismo existente entre las programaciones de los teatros y las partituras para piano a principios del siglo XIX.

No todas las piezas contenidas en los *Tomos 3º y 4º de música manuscrita para piano* son de sencilla ejecución. La reducción de la obertura de *El joven Enrique ó La caza* de Méhul es una obra más complicada: consta de una *Overtura*, *Andante*, *Allegro*, *tempo primo* y un *Allegro*. Es bastante virtuosa y contiene abundantes indicaciones de dinámica así como algunas indicaciones de *tempo*.

Puede decirse que el repertorio para piano derivado de la música operística que hemos consultado hasta ahora tiende a dividirse en cuanto a sus características interpretativas. Una buena parte del mismo recurre a la sencillez del lenguaje y a la claridad armónica requerida en la música doméstica, como en la *Obertura* de Generali; mientras que otra se vale del lucimiento propiciado por los continuos cambios de registros y de intensidad, por la utilización de acordes cargados y por otros avances en la técnica interpretativa del piano. En el primer caso, el repertorio se ajusta a una literatura de plena actualidad y de fácil consumo, mientras que en el segundo se corresponde con obras más especializadas, demandantes de cierta preparación profesional del intérprete. Ambos tipos de partituras se adaptan bien a los requerimientos sociales y culturales tanto de la intimidad doméstica, como de las academias que se organizaban en los cafés, salones y teatros.

---

<sup>348</sup> Existe otra ópera titulada *Il Califfo di Bagdad* de Manuel del Pópulo García de 1813, pero es posterior a la copia del cuaderno manuscrito, por lo que la fuente se refiere a la ópera de Boieldieu, que se estrenó en 1800.



El siguiente anuncio del *Diario de Madrid* del lunes 2 de enero de 1815, nos pone al corriente del programa interpretado en una de esas academias organizadas en el entonces muy popular madrileño Café de Malta:

Hoy lunes 2 de enero de 1815, á las 7½ de la noche, se dará principio al concierto de música instrumental y vocal en el salon principal de la fonda de Malta por los señores Carolina, Rosi, Nauri, Liarte y Alverá.	
Primera parte.	
Pieza núm. 1.º	Alegro de sinfonía.
Idem núm. 2.º	Un terceto del señor maestro Cimarosa, executado por la señora Rosi, y los señores Mauri y Liarte.
Idem núm. 3.º	Aria del citado maestro, cantada por el señor Liarte.
Idem núm. 4.º	Un andante de sinfonía.
Idem núm. 5.º	Aria del mismo maestro, que cantará la señora Rosi.
Idem núm. 6.º	Un quarteto del señor maestro Guiglelmi, cantado por la señora Rosi y señores Maari, Liarte y Alverá.
Segunda parte.	
Pieza núm. 1.º	Aria del señor maestro Jarinelli, cantada por el señor Mauri.
Idem núm. 2.º	Dueto del señor maestro Portogallo, que cantarán la señora Rosi y el señor Alverá.
Idem núm. 3.º	Alegro de sinfonía.
Idem núm. 4.º	Aria del señor maestro Paisiello, executada por el señor Alverá.
Idem núm. 5.º	Aria del señor maestro Portogallo, cantada por la señora Rosi.
Idem núm. 6.º	Un terceto del señor maestro Per, cantado por la señora Rosi, y los señores Mauri y Alverá.
Precios.	Cada billete de silla de fila 10 rs.
	Cada billete de sofá de costado ó testero 12 rs.
El despacho de estos será en el piso 1.º de la casa desde las 10 de la mañana.	

Fig. 10. Programa concierto (DM, 2. 1. 1815)

La revisión del repertorio revela que el concierto se inició con la interpretación de una *Sinfonía* u obertura, que era una forma de emular la estructura operística y de darle relieve al evento<sup>349</sup>. El programa estaba principalmente orientado a la interpretación de fragmentos operísticos, en los que los cantantes debían mostrar y lucir sus cualidades vocales y musicales. La proliferación de actuaciones como ésta, reforzadas

<sup>349</sup> Esta práctica de comenzar el concierto con una obertura se mantuvo a lo largo del siglo XIX (ALONSO, Celsa, "Los salones... (1993), p. 193).

por la popularización de la ópera, motivaron la edición de recopilaciones con las arias que dichos cantantes interpretaban. Un ejemplo paradigmático es la selección llevada a cabo por los editores Lodre y Hermoso de las arias interpretadas por la soprano italiana Adelaida Tosi: “*Recuerdos de La Tosi en tres pot-pourri para piano o Harpa, formada de los principales motivos con que ha entusiasmado esta attice somma a un tempo, vera maestra del cantar che nell anima si sente, en homenaje de su triunfante mérito*”<sup>350</sup>; o bien, las *variaciones* para piano de Felipe Blanco<sup>351</sup>, quien recurrió al solo cantado por la señora Cortesi y el señor Maggiorotti en el dúo “Ah senti, ah pietà” de la ópera *Elisa y Claudio* de Saverio Mercadante, para elaborar el tema de las *Variaciones*.

El estilo y el nivel de dificultad técnico de estas composiciones suele ser elevado, pues intenta imitar el lucimiento de la técnica vocal, por lo que es poco apropiado para los principiantes de piano. Las obras están más bien orientadas a los intérpretes capaces de exhibir su soltura técnica en las reuniones sociales, circunstancia que sugiere la existencia de un repertorio pianístico técnica y musicalmente más desarrollado, cuya finalidad justificaba la incorporación de arpeggios veloces, sucesiones de octavas, acordes desmembrados, cambios de registros, etc.; junto al cual proliferaba, como ya hemos dicho en el caso de la *Obertura* de Generali, otro repertorio de características más familiares e intimistas, vertebrado en la sencillez melódica y armónica, orientado a la comunicabilidad inmediata. Este último era más adecuado para los que se iniciaban en el instrumento y hacían uso de él en un entorno más familiar y reducido, como es el doméstico.

El repertorio para piano examinado hasta aquí procede sobre todo de la música operística francesa y en menor medida de la italiana, alemana o española. Al comenzar la segunda década del siglo XIX la italianización del repertorio se acelera y los géneros adoptados durante las dos primeras décadas suelen ser reducciones de oberturas, arreglos de cavatinas, arias, alguna romanza, rondós y divertimentos. Las características del lenguaje musical y las armonizaciones en las partituras tienden a bifurcarse formando por un lado literatura de fácil consumo y por otro, obras más

---

<sup>350</sup> BASILI, Basilio, *Recuerdos de La Tosi*, Madrid: Hermoso [s.f.] (Calcografía Lodre) [BNE, MC/522/42].

<sup>351</sup> En la partitura de aproximadamente 1826-47 no figura el editor, pero sí el número de plancha: 436 [BNE, MC/4200/28(5)].

especializadas. A partir del estallido del rossinismo en España (en torno a 1816) se percibe un cambio sustancial no solo en los autores, sino también en las características del repertorio y en los géneros. Los compositores en los que el público tiene puestas sus expectativas son principalmente los italianos y entre éstos, preferentemente en Rossini. Los editores y músicos recurren a sus óperas para plasmarlas en una nueva literatura pianística de entretenimiento con un lenguaje específico más idiomatizado, cuyos géneros están sobre todo vinculados a las formas de baile.

Las *Sonatas de las mejores óperas de Rossini* están incluidas en la traducción del método para piano de Viguerie<sup>352</sup>, que contiene fragmentos de la *Cenerentola*; *Donna del lago*; *Tancredo*; *Gazza ladra* y *Mosé in Egitto*. La moda afecta no solamente a Madrid, sino también a otras ciudades españolas. El *Periódico de música* editado en Barcelona<sup>353</sup> contiene igualmente treinta y dos piezas de música vocal con acompañamiento de piano o piezas para piano-solo de los maestros Rossini, Orland, Generali y Carnicer, en las que el compositor más representado es Rossini, y sus dos óperas más concurridas *La Cenerentola* y *Tancredo*:

- *Danza de la ópera La Cenerentola* [Rossini].
- *Seis variaciones para piano forte sobre una canción de Ramón Carnicer*.
- *Sinfonía para piano forte de la ópera La Inés* [Carnicer].
- *Sinfonía para piano forte de la ópera La Cenerentola* [Rossini].
- *Sinfonía de la ópera Elisabetta Regina d'Ingliterra de Rossini arreglada para el fuerte-piano por R. Carnicer*.
- *Tema con tres variaciones de Ramón Carnicer*.
- *Sinfonía de la ópera Tancredo* [Rossini].
- *Contradanza de la ópera Tancredo* [Rossini].

Después del éxito cosechado con *La Lira de Apolo*, Bartolomé Wirmbs editó en 1826 en Madrid otro periódico musical, dedicado esta vez en exclusiva a las obras de Rossini: *La Rosiniana ó Las veladas de Terpsicore, colección selecta de rigodones, walses y contradanzas extractadas de las óperas de Rossini y Oberturas y sinfonías de los mejores autores, arregladas para pianoforte solo y a cuatro manos*<sup>354</sup>. En él

---

<sup>352</sup> VIGUERIE, Bernard, *Método para piano-forte Parte 1ª Nueva edición aumentada con varios ejercicios para aprender a tocar por todos los tonos, seguido de varias sonatas de las mejores óperas de Rossini*. Se hallará en las librerías de Hermoso y Sanz, [1826-1847], (calcografía de L. Lodre), nº de plancha 122 [BNE, M/1286].

<sup>353</sup> *Periódico de música vocal con acompañamiento de piano, y de piano solo*, Barcelona: Manuel Riera, 1819. [BNE, M/1349]. De esta fuente ya ha dado conocimiento Carlos José Gosálvez Lara, *La edición musical...* (1995), p. 189.

<sup>354</sup> *La Rosiniana*, Madrid: Bartolomé Wirmbs, calle Horlateza, 1826, nº plancha 421 a 433, 561, 569 y 718, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, [BNE, M/412].

incluyó, como su título indica, una sucesión de *Rigodones*, *Walses* y *Contradanzas* extraídos de sus óperas y arreglados para piano forte a solo y a cuatro manos a lo largo de noventa y cuatro páginas. Lo mismo ocurre en el repertorio que este editor aporta a los álbumes posteriores de *La Lira de Apolo* correspondientes a 1827-28 y 1830-31, en los cuales los autores predominantes son Rossini, Bellini y Pacini.

Otra fuente relevante confirma la proliferación de las composiciones derivadas de la música operística italiana en el repertorio para piano de la segunda y tercera década del XIX, se trata del *Catálogo general de la Música impresa y publicada en Madrid*<sup>355</sup>. En la siguiente tabla incluimos los títulos correspondientes a los fragmentos operísticos de los que derivan las partituras para piano:

### ROSSINI

<i>Semiramide</i>	Sinfonía	1 <sup>er</sup> coro	Marcha y coro	Grande marcha y coro	Duo “Ebben a te”	Terzettino y final	J. Divertimento
<i>Zelmira</i>	Sinfonía	Variaciones	Marcha				
<i>Otello</i>	Sinfonía	Introducción	Romance	Marcha de la cavatina del tenor	Plegaria	Marcha	Romance
<i>Torvaldo e Dorliska</i>	Sinfonía						
<i>Ricciardo e Zoraido</i>	Sinfonía						
<i>Edoardo e Cristina</i>	Sinfonía						
<i>Cenerentola</i>	Sinfonía						
<i>Mosé</i>	Duo “Ah se puoi”	Duo “Parlas spiegar”	Aria “A rispettarmi”	Aria “Tu di ceppi”	Plegaria		
<i>Armida</i>	Sinfonía	Variaciones [sobre algún motivo de la					

<sup>355</sup> *Catálogo general de la Música impresa y publicada en Madrid* que se halla en el nuevo Almacén de Música de Lodre, Carrera de San Gerónimo, nº 23, casi frente a la Fontana de Oro, Madrid: I. Sancha, calle de la Concepción Gerónima nº 31, 1834 [BNE, M.Foll 92/1/K-4ª-6].

		ópera]					
<b>Gazza Ladra</b>	Sinfonía						
<b>Barbero de Sevilla</b>	Cavatina						
<b>Tancredi</b>	Coro de guerreros						

### **BELLINI**

<b>Sonnambula</b>	Introducción	Cavatina “Vi ravviso”					
<b>Pirata</b>	Sinfonía	Introducción, tempestad y plegaria	Cavatina “Nel furor”	Grande marcha	Coro de los piratas	Escena “All’acento”	Final del 1. Acto
	Terceto “Vieni, cerchiam”	Marcha fúnebre	Cabaleta del aria final del tenor	Quinteto final	Cavaleta nueva de la Tosi	Coro de las mujeres 2. acto	
<b>Straniera</b>	Coro de introducción	Coro 1 <sup>er</sup> acto	Gran duo: tenor y tiple	Duo: tenor y bajo	Escena, coro y aria	Romanza	Tecetino “Ah non partir”
	Marcha y coro nupcial	Himno de Himeneo	Aria final	Cabalett “Un ultimo addio”			
<b>Montecchi e Capuletti</b>	Sinfonía	Introducción y coro	Coro de los Montescos	Cavatina	Cavatina	Duo de los tiples	Cavatina “Vioi tu”
	Duo de tiple y tenor, 2. acto	Toda la ópera a la rústica					
<b>Bianca e Gernando</b>	Sinfonía	Duo	Romanza “Sorgi ah padre”	Coro			
<b>Norma</b>	Sinfonía	Introducción	Cavatina “Meco all’altar”	Coro y marcha “Norma viene”	Cavatin “Casta Diva”	Duo “Va Crudele”	Duo y tecerto final, 1. acto
	Duo “Deh con te”	Coro y salida de Oroboso	Coro militar “guerra, guerra”	Duo “In mia man”	Aria y final del 2. acto	Toda la ópera a la rústica	

## MERCADANTE

<i>Elisa e Claudio</i>	Sinfonía	Variaciones [sobre algún motivo de la ópera]				
<i>Dos fígaros</i>	Sinfonía					
<i>Quijote</i>	Sinfonía					
<i>Rapresalia</i>	Sinfonía					
<i>Posto abbandonato</i>	Sinfonía	Marcha	Marcha fúnebre			
<i>Caritea</i>	Coro militar					

## DONIZETTI

<i>Anna Bolena</i>	Sinfonía	Cavatina “Vioi tu”	Romanza “Deh non voler”	Cavatina “Non v’ha Sguardo”	Cavatina “Da quel di”	Cavatina “Al dolce gui dami”
	Terceto	Coro final	Duo			
<i>Esule di Roma</i>	Marcha triunfal	Romanza	Romanza y Duo	Cavatina	Cavatina	Terceto
	Rondo final					
<i>Fausta</i>	Coro del 1. acto	Duo	Coro de mujeres	Duo		
<i>Elisir D’Amore</i>	Coro e Introducción	Coro de la salida del bajo	Duo “Voglio dir”	Barquerola	Duo de tiple y tenor	Cavatina
	Aria final					

## PACCINI

<i>Gli arabi nelle Gallie</i>	Coro 1º de los conjurados	Cabatina “Quando oh core”	Coro 2º de los conjurados	Cabaleta del tiple	Duo de tiple y tenor	Duo de tenor y contralto
<i>Pompey</i>	Introducción	Marcha	Aria	Gran Duo	Gran Duo	Cabaleta “Basta ad esprimerti”
<i>Contestabile di Cester</i>	Cavatina de la Tosi	Duo final	Cavaleta final			
<i>Temístocles</i>	Cavatina					
<i>Baron de Felcheim</i>	Variaciones [sobre algún motivo de la					

	ópera]					
--	--------	--	--	--	--	--

### **MEYERBEER**

<b><i>Crociato Egitto</i></b>	<b><i>in</i></b>	Duo “Io non ti son piú cara”	Romanza “Giovinetto cavalier”				
-----------------------------------	------------------	------------------------------------	-------------------------------------	--	--	--	--

### **RICCI**

<b><i>Chiara Rosemberg</i></b>	<b><i>di</i></b>	Cavatina del tiple	Gran duo de los bajos	Duo de tiple y bajo	Rondó final	Terceto de bajos	Coro de salida del tiple
------------------------------------	------------------	-----------------------	--------------------------	------------------------	-------------	---------------------	-----------------------------

### **CARNICER**

<b><i>Blanca Mesina</i></b>	<b><i>de</i></b>	Variaciones [sobre algún motivo de la ópera]					
<b><i>Elena y Malvina</i></b>		Coro de cazadores	“Ebben qual nova”				
<b><i>Eufemio</i></b>		Plegaria					

Además de las obras pertenecientes a la ópera de un determinado autor, el catálogo anuncia “Piezas sueltas”, procedentes de óperas varias, que también transcribimos a continuación por derivar de la música operística:

### **PIEZAS SUELTAS DERIVADAS DE LA MÚSICA OPERÍSTICA**

Rossini	Variaciones: <i>Elisabetta</i>	Idem [Variaciones]: <i>Armida</i>	Cavatina: <i>Barbero de Sevilla</i>	Coro de guerreros: <i>Tancredi</i>	Colección de rigodones y vales extractados de las óperas de Rossini en 18 cuadernos	Valse y contradanza de la <i>Cenerentola</i>
---------	-----------------------------------	---	--	--	--	--

	Grande valse. <i>Semiramide</i>	Tanda de rigodones. <i>Guillermo Tell</i>	Idem. <i>Moises</i>			
Paccini	Cavatina: Temístocles	Variaciones: Baron de Felcheim	Valse. Pompey			
Mercadante	Variaciones: <i>Elisa</i> y <i>Claudio</i>	Coro militar: Caritea	Valses. <i>Elisa</i> y <i>Claudio</i>	Tres grandes Valses. <i>Posto</i>		
Carnicer	Variaciones: <i>Blanca de Mesina</i>	Coro de cazadores: <i>Elena</i> y <i>Malvina</i>	Idem [Coro de cazadores]: <i>Ebben qual nova</i> , idem [ <i>Elena</i> y <i>Malvina</i> ]	Plegaria: Eufemio	Idem [Vals]. <i>Elena</i> y <i>Malvina</i>	
M.	Variaciones sobre un tema del Pirata	Idem. Idem. Montescos				
A.	Idem. Idem. Crociato					
Basili	Pot-pourri, recuerdos de la Tosi, extractados de varias óperas	Valse del chairo	Grande valse del Crociato			
Intenga [sic]	Variaciones sobre un tema de Mayer					
Ricci	Galop de la ópera de los dos sargentos	Mazurca y galop: <i>Nuevo Fígaro</i>				



X.	Gran vals de las fraguas de Vulcano	El mismo para cuatro manos	Gran valse a cuatro manos			
V.	Tanda de rigodones: <i>Chiara</i>					

En este *Catálogo general* se anuncia además una *Nueva colección selecta de rigodones y valeses, extractados de las óperas modernas de los mejores autores*, de la cual se detallan los seis primeros cuadernos: “Nº1: Primera tanda de rigodones, *Ana Bolena* [Donizetti]; Nº 2: idem, idem [Donizetti]; Nº 3: Valses, *Pirata* [Bellini]; Nº 4: Primera tanda de rigodones, *Elixir* [Donizetti]; Nº 5: Segunda idem. Idem [Donizetti]; Nº 6: Valses, *Norma*. Nota: *Se seguirán publicando los demás números*”. Hemos comprobado que los siguientes cuadernos se corresponden con obras de Belluzzi para piano: *Cuarta tanda de rigodones, Quinta idem, Sexta idem, Séptima idem, Mazurca y galop del tamborón, Segunda mazurca, Gavota y bolanchera, Greca y baile inglés, Tres contradanzas escocesas*, etc.; aunque no todas estas piezas recurren a temas operísticos.

La mayoría de los compositores presentes en el repertorio del *Catálogo general* son los italianos Rossini, Bellini, Mercadante, Donizetti, Paccini o Ricci, presentes también en otras fuentes citadas con anterioridad. Las piezas más numerosas proceden de óperas de Rossini: cuarenta obras de doce óperas diferentes; Bellini: cincuenta y dos obras de seis óperas diferentes; seguidos de Donizetti: veintisiete obras de cuatro óperas; Paccini: veinte obras de cinco óperas; y Mercadante: trece obras de seis óperas distintas. A juzgar por el amplio repertorio, la demanda de este tipo de piezas era enorme y no se ceñía solamente a la música para piano, sino que abarcaba también obras para violín, guitarra, flauta o canto con acompañamiento de piano<sup>356</sup>.

Por otro lado, los géneros musicales más numerosos en el catálogo son los rigodones, valeses y variaciones. Se encontraban entre los favoritos del público por propiciar un

<sup>356</sup> Muy interesante es la larga lista de piezas que se anuncian de canciones españolas con acompañamiento de piano-forte y guitarra, a las que ya se ha referido Celsa Alonso (ALONSO, Celsa; “Los salones... (1993), p. 177).

formato adecuado para la adaptación de las óperas a las necesidades de las reuniones sociales y por ello reaparecen en otras fuentes.

Después de analizar alguna de estas piezas comprobamos que cuentan con una escritura musical técnicamente más avanzada que las publicadas con anterioridad. Tomamos como ejemplo la obra ya citada *Recuerdos de la Tosi* de Basilio Basili<sup>357</sup> que incluye un *Preludio* como introducción, seguido de fragmentos de *La Straniera*, *Pompei* y *Bianca e Gernando*. Se trata de una adaptación de los fragmentos operísticos cantados por la soprano Adelaide Tosi que ponen de manifiesto el acercamiento del piano al fenómeno del virtuosismo, detectado también en otras partituras<sup>358</sup>. El autor incorpora elementos técnicos específicos como pasajes de escalas a gran velocidad, arpeggios quebrados, notas dobles, acordes, etc., que demandan una notable agilidad digital, soltura de movimientos del antebrazo y de muñeca además del de la mano, entre otras facultades para conseguir efectos brillantes y sobresalientes. Proliferan además anotaciones musicales propias de una técnica pianística especializada como las indicaciones de pedal, reguladores de intensidad, acentos y *sf* en notas determinadas, etc. Los planteamientos técnicos en esta obra son avanzados y requieren del intérprete la búsqueda de soluciones prácticas. Conviene destacar estos rasgos como señas de identidad que apuntan ya hacia una técnica del piano moderno y que derivan del cambio que se había llevado a cabo en la técnica pianística durante los años anteriores del siglo XIX.

Una mención especial merece el repertorio para piano derivado de la música operística italiana en la Casa Real. La cuarta esposa de Fernando VII, M<sup>a</sup> Cristina de Borbón fue gran amante del *belcanto* italiano. Su afición por la ópera le llevó a recopilar piezas instrumentales derivadas de la música operística. De ellas transcribimos a continuación algunos títulos de las dedicadas al piano correspondientes a la segunda y tercera década del XIX:

---

<sup>357</sup> Se puede ver un fragmento de la partitura en Cap. II, Ej. 21, p.247; Ej.25, p.253.

<sup>358</sup> Se pueden ver otros ejemplos como: HÉROLD, Ferdinand, *Grande fantaisie pour le piano forte composée sur des themes de Rossini*, (mss.) [BNE, MP/1890(10)]; STEIBELT, Daniel, *Grande fantaisie avec sept variations sur un air de danse favori appelé La Jeanne*, París: Duhan et Compie. [BNE, MC/3890/3].

BNE, M.REINA/16<sup>359</sup>:

- Nº 12: *Quatro pot-Pourri per Pianoforte sopra talune rimembranze del gran ballo Il Corsaro*.
- Nº 13 y 14: *Tandas de rigodones para piano forte sobre los aires mas favoritos de la opera l' elisire d'amore* [Donizetti].
- Nº 15: *Primera tanda de rigodones sacados de la ópera Norma del maestro V. Bellini*.
- Nº 16: *Segunda tanda de Rigodones sacados de la ópera Norma del maestro V. Bellini*. [Contiene: nº 1, *Aria final*; nº 2, *Duo "Deh! con te"*; nº 3, *Sinfonía*; nº 4, *Coro "Guerra"*; nº 5, *Duo "Va crudele"*].
- Nº 17: *Tanda de rigodones sacados de la ópera Chiara de Rosember[g]* [Ricci].
- Nº 19: *Introducción en la ópera Norma* [V. Bellini].
- Nº 20: *Coro y salida de Oroveso "Ah del tebro al giogo indegno" de la ópera Norma de Bellini arreglado para piano Forte*.
- Nº 21: *Marcha y Coro "Norma viene, le cinge la chioma" de la ópera Norma de Bellini arreglado para pianoforte*.

BNE, M.REINA/28:

- Nº 1 y 3: *Noche de carnaval o Colección de piezas escogidas para baile de salón con motivos de Bellini*.
- Nº 4: *Wals del Rey de España para piano forte sacado de un dúo de ópera Moise's en Egipto* [Gioachino Rossini].

BNE, MC/4933:

- Nº 1: *Polaca de la ópera Tancredo* [Gioachino Rossini].
- Nº 3: *Tanda de Rigodones sacados de la Ópera Saffo* [Giovanni Pacini].
- Nº 5: *Gran wálzer per piano forte sul tema del Coro delle donne nell'opera seria L'ultimo giorno di Pompei* [Giovanni Pacini].
- Nº 6: *Vals y contradanza sacada de la introducción y coro de la Cenerentola* [Gioachino Rossini].
- Nº 8: *Vals para piano forte sacado de la ópera seria El condestable de Chester* [Giovanni Pacini].
- Nº 9: *Cuarta tanda de rigodones con figuras nuevas sacados de algunos intentos de las óperas de Andrés Belluzi*.
- Nº 10: *Tanda de Rigodones sacados de la ópera Capuleti ed i Montecchi* [Vincenzo Bellini].
- Nº 11: *Nueva tanda de rigodones sacados de las óperas La Semiramis, Torvaldo, Donna del lago* [Gioachino Rossini].
- Nº 12: *Vals de La donna del lago* [Gioachino Rossini].
- Nº 14: *Gran wals en la ópera Tebaldo e Issolina*.
- Nº 15: *Gran Wals en los coros de los faroles de la ópera Elena y Malvina* [Ramón Carnicer].
- Nº 16: *Vals característico español extractado de la sinfonía Los dos Fígaros*.
- Nº 17: *Vals sacado del dúo de tiple y contralto e Elena y Malvina* [Ramón Carnicer].
- Nº 18: *Gran vals en el coro de arpas de la ópera Semiramide* [Gioachino Rossini].
- Nº 19: *Quinta tanda de rigodones. Los bullangeros: nueva tanda de rigodones que se bailan por si solos para la presente temporada de Carnaval* [Andrés Belluzzi]

---

<sup>359</sup> Ésta y las siguientes signaturas pertenecen a obras de la BNE. Copiamos los títulos originales.

- Nº 21: *Duetto “La mia destra nell'opera seria Gli arabi nelle gallie”* [Giovanni Pacini].
- Nº 23: *Valzer per piano forte estratti dai migliori motivi delle opere, Sonnambula, Anna Bolena e Chiara Sonnambula, Anna Bolena e Chiara, Libro I.*
- Nº 31: *Valzer per piano forte estratti dai migliori motivi delle opere, Sonnambula, Anna Bolena e Chiara Sonnambula, Anna Bolena e Chiara, Libro II.*
- Nº 32: *Valzer per piano forte estratti dai migliori motivi delle opere, Sonnambula, Anna Bolena e Chiara Sonnambula, Anna Bolena e Chiara, Libro III.*
- Nº 43: *Vals con variaciones para piano forte de la Ópera de Tancredo.*
- Nº 47: *Tanda de Rigodones sobre la ópera de Moisés en Egipto.*
- Nº 48: *Tanda de Rigodones sobre la ópera de Moisés en Egipto.*
- Nº 49: *Tanda de Rigodones sobre la ópera de Moisés en Egipto.*
- Nº 54: *Sonatas de las mejores óperas de Rossini.*
- Nº 56: *Coro del prode ed inelto en la ópera seria El condestable de Chester* [Giovanni Pacini].
- Nº 57: *Qui non visti: coro del primer acto en la óp. La Straniera arreglada para piano forte* [Vincenzo Bellini].
- Nº 58: *Coro de introducción de La Straniera puesto para piano forte* [Vincenzo Bellini].
- Nº 60: *Coro militar en el segundo acto de la ópera seria Bianca y Gernando del maestro Bellini para piano forte solo.*
- Nº 62: *El celebrado final del 1er. acto de la ópera I Capuleti ed I Montecchi* [Vincenzo Bellini].
- Nº 64: *Tanda de rigodones de varios aires de la ópera Il pirata.*
- Nº 65: *Primera tanda de rigodones y vales extractados de L'elisir d'amore* [Gaetano Donizetti].
- Nº 66: *Segunda tanda de rigodones y vales extractados de L'elisir d'amore* [Gaetano Donizetti].
- Nº 71: *Tanda de rigodones de motivos de la ópera Linda de Chamounix de Donizetti arreglados para piano forte.*

BNE, MC/3890:

- Nº 1: *Fantaisie sur différents chants de l'opera des Bardes variée pour le piano forte.*
- Nº 13 : *Grande fantasia per piano-forte a tre mani sopra diversi tema favoriti del Mo. Rossini.*
- Nº 18 : *Ouverture für das piano-forte auf 4 hände aus der oper Johann von Paris* [Francois-Adrien Boieldieu].
- Nº 22 : *Pot-Pourri d'airs: Zauberflöte, Don-Juan et Figaro* [Wolfgang Amadeus Mozart].
- Nº 28 : *Sinfonie á quatre mains nº2* [W.A.Mozart].

BNE, MC/4200:

- Nº 3 : *Grande sinfonia nell'opera seria Tébaldo ed Isolina, del Cavaliere Morlacchi ridotta per piano forte da B. Basili.*
- Nº 4: *Las brillantes, variaciones fáciles sobre un Romance de Rossini, op. 98, n. 2.*
- Nº 5: [Obertura de] *Elisa e Claudio* [Saverio Mercadante].
- Nº 7: [Obertura de] *Eduardo y Cristina* [Gioachino Rossini].
- Nº 28/3: *Variazioni per piano forte sull tema della cavatina Paga fui del maestro Winter.*

- N° 28/4: *Variations brillantes pour le piano forte sur l'Introduction de la Norma de Bellini.*

Estas son algunas de las obras pertenecientes al archivo musical de la reina y han sido seleccionadas en este punto por contener música derivada de la ópera. El italianismo en ellas es evidente. Al igual que en las fuentes citadas más arriba, no parece haber un criterio unificador en estas ediciones sobre la atribución de la autoría a los trabajos, ya que a veces se menciona el nombre del arreglista, otras del autor y ocasionalmente no hay asientos con este tipo de información. Estos eran trabajos sumamente rentables a la vez que fecundos con los que los editores contribuyeron a incrementar las transacciones comerciales del mercado español de música de principios de siglo. La imprenta de Ardit y Nonó, a la que ya nos hemos referido en el Capítulo I, sentó uno de los precios más elevados de venta en su trabajo de edición de la *Sinfonía en la ópera La Italiana en Argel* para piano (Fig. 11), por el que pidió doce reales, mientras que por otras partituras se pagaban solamente de dos a cuatro reales.

No obstante, en alguna de las obras citadas pertenecientes al archivo de la reina se dan a conocer los nombres de los músicos encargados de realizar estos trabajos, como C. Ambite, L. Vensano; D. V. Valledor; M. E. Palacios; J. de Basquez; Manuel Rücker; Narciso Carbonell; A. F. de Córdoba; F. Pérez; Tomás Genovés, Gaetano Corticelli, F. Hüntén, etc. La mayoría son autores españoles prácticamente desconocidos<sup>360</sup>. Su presencia en las partituras aporta claridad sobre parte de su ocupación profesional, que en este caso estaba dedicada a cubrir la ingente demanda de los aficionados mediante la elaboración de estos encargos para los editores. En alguno de los casos figura el nombre del compositor operístico como “arreglista” pues ocasionalmente eran los mismos autores los que realizaban la adaptación de la música operística al piano por servirse del instrumento como material de apoyo durante la composición de la obra.

---

<sup>360</sup> Sobre C. Ambite se puede obtener más información en: VÁZQUEZ TUR, Mariano, “El piano y su música en el siglo XIX en España”, tesis doctoral inédita, Universidad de Santiago, 1988, p. 58. Y en: CORTIZO, M<sup>a</sup> Encina, “Ambite, C.”, en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1, Dir. Casares, Emilio, Madrid: SGAE, 1999, p. 404.



Fig. 11. *Sinfonía en la ópera La Italiana en Argel*

Los géneros más numerosos en el archivo de la reina son los rigodones (16 entradas), vales (13), reducciones de oberturas (6), variaciones (3), fantasías (2) y *pot-pourris* (2). Se corresponden principalmente con la música demandada en la intimidad palaciega, por proporcionar esas melodías *cantábiles* de las óperas tan estimadas y aplaudidas. En los originales está a menudo escrito que son “arreglos” y dada la primacía existente de piezas de baile (veintinueve frente a trece que no son bailes), se refuerza la idea de su utilidad en los salones o en los festejos de Carnaval (bailes de máscaras), en los que una parte del entretenimiento estaba orientada al baile. Como novedad respecto a periodos anteriores figuran en el repertorio los *rigodones*, género

de procedencia francesa, que si bien se difundió durante la primera década de forma aislada<sup>361</sup>, a partir de la segunda década se popularizó en las celebraciones sociales<sup>362</sup>.



Fig. 12. *Segunda tanda de Rigodones* sacados de la ópera *Norma* de Bellini

<sup>361</sup> BNE, M/2232; BNE, M/1192.

<sup>362</sup> Celsa Alonso ya ha dado noticia de “la penetración de danzas como el rigodón, la redowa y la mazurka en los bailes de máscaras, con la consiguiente desaparición de los boleros y fandangos” (ALONSO, Celsa, “Los salones... (1993), p. 179), la autora se refiere al periodo comprendido entre 1834 y 1850. Las fuentes que hemos manejado para este estudio son anteriores y confirman la demanda del rigodón ya durante la década anterior del siglo XIX.

Generalmente son piezas bailables de ritmos binarios con pasajes que van imitando la voz de fragmentos operísticos<sup>363</sup> y que están sustentados por un bajo armónico sencillo (Fig. 12).

Al igual que en fuentes anteriores, por un lado se renuncia en estas piezas a una elevada originalidad y novedad en beneficio de la cercanía y la comprensión rápida de las mismas, pero por otro se recurre a las innovaciones del lenguaje idiomático que estaban encontrando asentamiento durante este primer tercio del siglo<sup>364</sup>.

Se adoptan géneros de baile demandados en las reuniones burguesas que habían proliferado durante la época fernandina y que a mediados de los años veinte ya estaban muy de moda como los rigodones, las polcas, las mazurcas, etc. Con ellos se anuncia una nueva etapa en la música de baile encabezada por los mismos géneros que se interpretaban en los salones del resto de Europa y que, como veremos en el siguiente apartado, desplazan a las hasta entonces demandadas danzas españolas.

#### **4.2. El declive de las danzas españolas**

Cronistas de la época como Mesonero Romanos advierten al público del giro sustancial que había sufrido la música que sonaba en los salones tertulianos madrileños en torno a los años veinte y treinta del siglo XIX, que había pasado de descartar las seguidillas y los boleros, a ofrecer arias italianas y bailes extranjeros demandados por los asistentes:

Por los años 1789 visitaba yo en Madrid una casa en la calle ancha de San Bernardo...y llegué a animar la tertulia con unas picantes seguidillas a la guitarra o bailando un bolero que no había más que ver. Si hubiese sido ahora, hubiera hablado alto, bailado de mala gana, tararearía un aria italiana, cogería el abanico de las señoras y en fin, me daría tono a la usanza, pero entonces me lo daba con mi bolero<sup>365</sup>.

Fuentes madrileñas incluyen todavía algunas de estas danzas españolas editadas a raíz de la apertura del taller de calcografía de Bartolomé Wirmbs y el de José Nonó y Ardit en torno a 1816. Se trata de piezas como los *Boleros que se bailan en los teatros de la*

---

<sup>363</sup> *Coro de piratas en la ópera El Pirata para piano forte* [Vincenzo, Bellini] [ca.1830] [BNE, MP/5352/11] Asiento en la cabecera: "Convertido sin la menor alteración en un gracioso rigodón cuyas figuras se indican al principio de cada parte".

<sup>364</sup> Sobre este tema se puede ver el apartado tercero del Capítulo III, 3., de esta Tesis.

<sup>365</sup> MESONERO ROMANOS, Ramón, *El retrato*, New York, 1913, Ref. 1832. (Cita tomada de: DÍAZ PLAJA, Fernando, *La vida española en el siglo XIX*, Madrid: A. Aguado, 1952, p. 119).



*Corte*<sup>366</sup>; las *Seguidillas manchegas del Teatro del Príncipe*<sup>367</sup>, las *Seguidillas manchegas del Teatro del Príncipe*<sup>368</sup> y las *Manchegas del Coliseo de la Cruz para piano-forte*<sup>369</sup>. Son generalmente manifestaciones efímeras que tienden a ceder ante el peso de la nueva música de salón procedente del resto de Europa. No deja de ser muy significativo que los primeros trabajos de edición realizados por el taller de Nonó y Ardit fueran las *Seguidillas Manchegas del Teatro del Príncipe* (obra 1ª), los *Boleros que se bailan en los teatros de la Corte* (obra 2ª)<sup>370</sup>, así como las *Seguidillas [sic] manchegas del Coliseo del Príncipe* (obra 4ª) y los *Boleros que se bailan en los teatros de la Corte* (obra 7ª) puestas estas dos últimas piezas para guitarra. Con estas obras, los mencionados editores tomaron el relevo de los géneros demandados en España durante los primeros años del siglo, dejando constancia de la afición que prevalecía entonces, pero se olvidaron poco después de ella para dedicar su atención a las ediciones de valeses, rondós, contradanzas y oberturas de las óperas entonces de moda<sup>371</sup>.

Estas apreciaciones sobre la escasez de danzas españolas en las partituras impresas en torno a 1816-1830 coinciden con los resultados del vaciado que hemos hecho de las danzas en el *Diario de Madrid* durante la temporada teatral de 1816 para las representaciones de los dos coliseos que se anuncian: el de la Cruz y el del Príncipe. Durante ese año se interpretaron sobre todo *boleros* y algún que otro *fandango* para cerrar las representaciones, sin otorgarles mayor protagonismo. *El indicador de los espectáculos y el buen gusto* ofreció durante el año 1822 esporádicamente *Manchegas*, *Boleros*, *Seguidillas*, *Fandangos* y alguna *Cachucha* junto a *Bailetes*<sup>372</sup>, algún *Minué afandangado*, *Canciones patrióticas*, *Cavatinas* y *Sinfonías*. Todo un compendio de literatura musical heredada de años anteriores, que integra danzas españolas en pequeña

---

<sup>366</sup> NONÓ, José, *Boleros que se bailan en los teatros de la Corte*, Madrid: Ymprenta del Conservatorio [ca.1817] [BNE, Mp/4602/26(1)].

<sup>367</sup> *Seguidillas manchegas del Teatro del Príncipe*, Madrid: Bartolomé Wirmbs [1817] [BNE, Mp/4601/6].

<sup>368</sup> NONÓ, José, *Seguidillas manchegas del Teatro del Príncipe*, Obra 1ª, Madrid: Ymprenta del Conservatorio. [BNE, Mp/4602/26(2)].

<sup>369</sup> LEÓN, José, *Manchegas del Coliseo de la Cruz para piano-forte*, Madrid: Bartolomé Wirmbs, calle del Turco [BNE, Mp/4601/4].

<sup>370</sup> BNE, Mp/4602/26(1).

<sup>371</sup> Se puede ver un listado de las obras realizadas en esta imprenta en el Capítulo I, pp. 30-32 de esta Tesis.

<sup>372</sup> *Bailetes*: piezas que a veces aparecen adornando representaciones dramáticas. -Esta aclaración aparece en el mismo periódico-.

proporción, géneros afrancesados y piezas patrióticas, a las que se incorporan nuevas formas como las derivadas de la música operística.

Con preocupación se recibió en cierta parte de la sociedad española el desplazamiento del apego a lo castizo y nacional hacia un frente de intelectuales y hacia las clases bajas<sup>373</sup>. Éstos últimos se aferraron a lo patriótico como rechazo a lo que venía de fuera:

El rigodón será muy bueno pero no me gusta; la mazurca será invención de un genio de la danza pero no me petá; la galop, el britano, las italianas, la misma polka universalmente celebrada, serán bailes divinos pero no me llenan. Lo que yo deseo cuando acabo de ver una comedia, no es ver salir a un hombre muy serio a hacer juegos de pies con el baile inglés ni la gavota, sino oír aquel repiqueteo de las castañuelas que me levanta de la luneta preludiando las inexplicables gracias del fandango<sup>374</sup>.

A pesar de que la consideración del *Fandango* había experimentado una notable transformación en el ámbito europeo, pasando de ser un género que personificaba aspectos negativos del carácter hispano a ser el prototipo de exotismo<sup>375</sup>, paulatinamente fue rechazado por la sociedad española acomodada, que prefería los bailes extranjeros como los *country dances* ingleses, las cuadrillas francesas y los valeses alemanes para entretenerse<sup>376</sup>. El discurso publicado ese mismo año por uno de los intelectuales todavía aferrados a lo patriótico es un tanto revelador. Sin dar a conocer su nombre hace un llamamiento al reconocimiento del *Fandango* como uno de los bailes nacionales más relevantes: “Quede pues sentado que el fandango, baile además eminentemente nacional, es el primero de los bailes, y aún diré que por patriotismo debe dársele preferencia”<sup>377</sup>. En su misma apelación subyace implícito el reconocimiento del declive del género en el país. Según la opinión de Cairón<sup>378</sup>, en España se mantuvo el fandango únicamente durante algún tiempo junto a las boleras en los *finés de fiesta*, práctica que también fue desapareciendo con la penetración de los géneros extranjeros. Sin embargo, en otros países europeos, como ya hemos indicado, el fandango pasó a engrosar la lista

---

<sup>373</sup> DÍAZ PLAJA, Fernando, *La vida española en el siglo XIX*, Madrid: Aguado, 1952, p. 121.

<sup>374</sup> MARTÍNEZ VILLEGAS, *El Fandango*, Madrid, 15 de enero de 1845. (Citado en: DÍAZ PLAJA, Fernando, *La vida española en el siglo XIX*, Madrid: Aguado, 1952, p. 122).

<sup>375</sup> ETZION, Judith, “The Spanish fandango from eighteenth-century Lasciviousness to nineteenth-century exoticism”, *Anuario Musical*, vol. 48 (1993), p. 1.

<sup>376</sup> FORD, Richard, *Las cosas de España, el País de lo imprevisto*, Madrid: Jiménez Fraud, 1923.

<sup>377</sup> *El indicador de los espectáculos y el buen gusto*, Madrid: Minerva Española, Imprenta del Indicador, K.J. Fernandez, Calle de Atocha, nº 200, 20.11.1822 [BNE, TI/52v.1].

<sup>378</sup> CAIRÓN, Antonio, *Compendio...* (1820), p. 110.

de bailes favoritos de salón escogidos como representantes del país hispano<sup>379</sup>. Todo parece indicar que, una vez superada la visión pasional y desenfrenada que se tenía en Europa de este baile, se cultivó y se idealizó como expresión de singularidad y de sensualidad hispana, atendiendo a los preceptos que guiaron la fantasía romántica<sup>380</sup>. Lo encontramos sobre todo en las colecciones de *Danzas nacionales*, como por ejemplo la de Hummel: *Choix de danses caractéristiques*<sup>381</sup> que contiene un *Fandango: d'après un original espagnol*; o en la colección de Gustave Dugazon: *Danses nationales de chaque pays*<sup>382</sup>, que también incorpora un fandango junto al *baile inglés*, *baile escocés*, *gavota*, *alemanda* y *aire ruso*. Por otro lado, Charles-François Dumonchau<sup>383</sup> también compuso un *Fandango, air de les Noces de Gamache varie pour le piano forte*.

La reducción de estas danzas españolas una vez transcurridas las dos primeras décadas del XIX ya ha sido objeto de estudio en otros autores como Celsa Alonso, quien sostiene que la burguesía española se esforzaba por aprender los bailes extranjeros “de buen tono”<sup>384</sup>. Esta afirmación viene a reforzar la idea del declive de las danzas españolas, a la que hay que añadir el interés burgués durante la tercera década del siglo por ensalzar la música derivada de la ópera italiana. Se puede decir, que este último sector social español estaba al tanto de las producciones foráneas y consumía durante esta época una ingente cantidad de obras procedentes de los compositores

---

<sup>379</sup> No ocurrió así con otros bailes populares españoles como el bolero, que encontraron poca difusión en el extranjero. Carlos José Melcior cree que solo el pueblo español sabía apreciar sus encantos: “[El Bolero] es una canción popular usada exclusivamente en España, cuyo aire y melodías tienen un carácter tan original, que en vano han querido imitar otras naciones. Su compás ternario, modificado con el movimiento de él, desde el *andante* hasta el *presto* le dá una varedad de tintas tan hermosas todas, que causan un deleite, que nadie sabe apreciar como los Españoles” (MELCIOR, Carlos José, *Diccionario enciclopédico de la música*, Lérida: Imp. barcelonesa de Alejandro García, 1859, p. 59).

<sup>380</sup> “For some years past the eyes of the rest of Europe have been turned with intense interest to the Spanish Nation; and whether it be viewed breaking a Foreign Yoke, or spurning the Shackles of Domestic Tyranny and Superstition, it prefers an equal claim to respect and admiration. Whatever tends, therefore, to make the British Public more intimately acquainted with the habits and manners of this high-spirited People, can scarcely be deemed deficient in interest or unworthy of attention. Such is the object of the Series of Engravings from authentic and original Designs which is here presented to the Public” (GISCARD, [A.] *Delineations of the most remarkable costumes of the different provinces of Spain*, Londres: Henry Stokes, 1822, p. 4).

<sup>381</sup> HUMMEL, Johann Nepomuk, *Choix de danses caractéristiques de diverses nations de l'Europe avec les danses exécutées à l'occasion du séjour des Hates-Puissances à Vienne pendant les années 1814 et 1815 pour le piano forte*, Viena: Artaria et Comp. [ca.1816] [BNE, MC/4197/2].

<sup>382</sup> DUGAZON, Gustave, *Danses nationales de chaque pays, dédiées aux dames*, París: Richomme, Gide fils [ca.1820] [BNE, M/562].

<sup>383</sup> DUMONCHAU, Charles-François, *Fandango, air de les Noces de Gamache varie pour le piano forte*, París: Mme. Duhan et Cie. [1802-1806] [BNE, Mp/2424/3].

<sup>384</sup> ALONSO, Celsa, *La Canción Lírica...* (1998), p. 88.

Europeos en boga. La inclusión de un elevado número de obras extranjeras en el siguiente apartado, aportará más argumentos a las ideas ya enunciadas hasta ahora.

### 4.3. *El auge de los bailes de salón extranjeros*

Con la emergencia de la clase media en toda Europa a finales del XVIII se fomentó la celebración de reuniones de sociedad tanto en salones privados, como semi-privados<sup>385</sup>. Díez Huerga se refiere a numerosos eventos que se organizaron en los cafés y salones de baile durante la regencia fernandina, a menudo frecuentados por la burguesía, parte de la aristocracia, e incluso por la Casa Real<sup>386</sup>. En estas celebraciones se utilizaba un repertorio como acompañamiento para los bailes o como recital, que facilitaba el entretenimiento de los asistentes.

Una de las colecciones para piano de esta época: *El brillante*<sup>387</sup>, hace referencia al salón madrileño de Santa Catalina, en el que se celebraban bailes de máscaras<sup>388</sup>. En esta obra musical se incluyen alguna de las mazurkas y galops que amenizaban los encuentros en este salón. La difusión de los géneros de importación se hacía cada vez más notable en dichos eventos y de nuevo, para pesar de algunos asistentes, la discriminación de los fandangos, seguidillas y boleras es indiscutible:

Digna de todo elogio nos parece la idea de procurar diversiones al pueblo; pero al mismo tiempo no podemos menos de criticar la elección de los bailes que tocaron, pues ninguna afición tiene ni puede tener a la exótica mazurka la gente a quien estaba destinada esta función. Así es que en cuanto llegó el turno de la jota aragonesa empezaron el movimiento y la alegría, los codazos y los pisotones por lograr puesto en alguno de los muchos círculos que en un instante se formaron, en donde poco antes reinaba una tranquilidad nada propia de semejantes circunstancias. Y en verdad, que vemos con sumo dolor que se vayan desterrando nuestros bailes nacionales, esos bailes tan llenos de fuego y voluptuosidad, hijos legítimos de nuestro fuego ardiente y de nuestra sangre meridional. ¿Y qué quiere introducirse en su lugar? ¡El rigodón! Ese baile de autómatas, en que todos los movimientos son graves como la marcha de un entierro, serios y ceremoniosos como las prácticas de un tribunal. ¡La Mazurka! Que aquí se baila enteramente de fe como un francés de hace diez años se vestía con una casquilla rabicorta, persuadido de que este era el traje legítimo de un majo andaluz; y, finalmente el galop, que hemos despojado de la

---

<sup>385</sup> Empleamos el término de salones semi-privados para referirnos a los salones de las Asociaciones, Liceos, etc., a los que generalmente solo tenían acceso los socios.

<sup>386</sup> DÍEZ HUERGA, M<sup>a</sup> Aurelia, “Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)”, *Anuario Musical*, vol.61 (2010), pp. 189-210.

<sup>387</sup> *El brillante, mazurca y galop en los bailes de Sta. Catalina*, Madrid: Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo nº 23 [ca. 1830] [BNE, M.REINA/16(18)].

<sup>388</sup> Celsa Alonso ya se ha referido a los bailes de carnaval en éste y otros cafés madrileños (ALONSO, Celsa, *Los salones...* (1993), p. 179).

violencia que era su único mérito, para reducirle a las mezquinas proporciones y compás de una contradanza<sup>389</sup>.

A pesar de carecer en un principio del arraigo popular en España, estos nuevos bailes fueron encontrando su lugar en las partituras y en el mercado editorial. La agrupación miscelánea para piano titulada *Noche de carnaval o Colección de piezas escogidas para baile de salón*<sup>390</sup> incorpora *rigodones, gavota y bolanchera, mazurca y galopeada, bayle ynglés [sic], contradanzas, walses y greca*. La selección de bailes es similar a otras muchas que se difundieron en otros países europeos durante esa época. Uno de los muchos ejemplos es la colección de bailes de salón editada en Italia *Il carnevale di Milano*<sup>391</sup>, en la que se incluyen valeses, polkas, galops, cuadrillas y mazurkas.

A continuación pasamos a estudiar los bailes que más representación tienen en las fuentes que hemos consultado: el vals y la polonesa. También nos referimos a otros que a principios de siglo fueron muy numerosos, que luego remitieron y en torno a 1820 reaparecieron tímidamente en las partituras: el minueto y la contradanza.

### EL VALS

A lo largo de las tres primeras décadas de siglo el vals fue uno de los bailes más difundidos en las partituras para piano. Esta danza de ritmo ternario y movimiento rápido modificó su carácter durante el transcurso de las tres décadas que nos ocupan hacia una versión menos bailable y más poética, cercana a una miniatura pianística elegante y a veces un tanto virtuosa. Si bien la mayor parte de los valeses de esta época se crearon con la finalidad de acompañar los pasos estilizados de este baile vienés, también se conservan otras partituras que fueron igualmente interpretadas en los conciertos<sup>392</sup>, pero que no renunciaron a ciertos elementos artísticos como las modulaciones rápidas, un lenguaje armónico más rico o líneas melódicas de mayor

---

<sup>389</sup> *El Artista*, entrega X, 1835. Esta noticia ya ha sido citada por Celsa ALONSO, “Los salones... (1993), p. 181.

<sup>390</sup> *Noche de carnaval*, Madrid: León Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo, nº 23 [ca. 1830] [BNE, M.REINA/28(1) y (3)].

<sup>391</sup> *Il carnevale di Milano raccolta di Valzer, Galop, Polkas ed altri balli da sala dei piu rinomati autori per piano forte*, Milano : F. Lucca; Firenze : Fratelli Ducci; Chiasso : Euterpe Ticinese, [s.f.] [BNE, MP/5353/15].

<sup>392</sup> No faltan en la prensa de la tercera década del siglo XIX anuncios de conciertos como el siguiente: “En el salón de la calle de los Jardines se continúa con los conciertos de música vocal e instrumental a las 7 de la noche” (DM, 1.1.1825).

inspiración con cromatismos y saltos interválicos disonantes con el acompañamiento, que sugieren una sonoridad romántica. A este último tipo de piezas alejadas de la finalidad de acompañar los bailes de salón corresponden, sin ir más lejos, los primeros vales de Chopin compuestos en 1829 (op. 70, N° 3; op. 69, N° 2)<sup>393</sup>. Dotados de la elegancia y del encanto propios del estilo del autor. Bien se podría decir que pertenecen a un tipo de vals de concierto. Lo mismo ocurre, entre otras muchas obras, con los *Cuatro Waltez [sic] para piano forte*<sup>394</sup> de Beethoven o con las dos colecciones de vales llenas de vitalidad y dinamismo de José Bruno de Olave, tituladas *Recuerdos de Madrid* y *El cariño*<sup>395</sup> y que hasta ahora habían pasado desapercibidas.

Analizando más de cerca los cinco vales contenidos en *Recuerdos de Madrid* percibimos que el autor ha adoptado para ellos tonalidades que coinciden con los grados tonales de Mib mayor: en el primer vals Mib mayor (I), en el segundo Lab mayor (IV), en el tercero Mib mayor (I), en el cuarto Sib mayor (V) y en el quinto Mib mayor (I). Esta afinidad armónica otorga a la colección cierta coherencia interna y a su vez conecta los vales entre sí formando una unidad en la que el retorno intermitente a la tónica aporta estabilidad. Los recursos utilizados para la configuración de la melodía en esta colección son variados, parten de una simple línea melódica en la voz superior del primer vals, luego se insertan octavas entrelazadas por pasajes escalísticos en el segundo, se añaden numerosas apoyaturas a la melodía del tercero que le confirieren un carácter inquieto y alegre, y en el cuarto, que es el más heterogéneo de todos en cuanto a la utilización de recursos para el tratamiento melódico, no se escatima la utilización de adornos, cambios de registros, sucesiones de acordes, escalas y colocación de notas muy articuladas con las que el oyente percibe el apogeo al que ha llegado en este punto la trama interna de la colección. En el quinto vals la melodía se dirige a través de sucesivas octavas en la mano derecha hacia la resolución de la tensión creada en los vales anteriores. Las piezas están integradas por coloridos armónicos cambiantes y una de las impresiones emotivas más

---

<sup>393</sup> Chopin compuso estos vales en 1829 aunque fuesen publicados después de la muerte del autor (ZIELINSKI, Tadeusz A., *Chopin, sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe Verlag, 1999, p. 172).

<sup>394</sup> *La Lira de Apolo*, primer trimestre, cuaderno tercero, Madrid: Bartolomé Wirmbs, calle del Turco, 1817, [BNE, MI/3(7); BNE, Mp/1859(5); BNE, M/1955(7)].

<sup>395</sup> [BNE, MC/4933/4] y [BNE, MC/4933/73].

intensas es la que se transmite ya en la introducción (compases 15 y 23), en la que el acorde de dominante del sexto grado detiene el efecto cadencial de los siguientes acordes (II-IV-V-I) otorgando a la secuencia armónica cierto carácter dramático.

Estas miniaturas líricas impregnadas de efectos originales se distancian de la sencillez melódica y armónica con la que son abordados los otros vales cuya finalidad era ante todo servir de acompañamiento a los bailes celebrados en los salones. En ellos triunfa el atractivo de lo directo, lo predecible, la regularidad rítmica y la transparencia textual. En cuanto al aspecto sonoro, son los que mejor transmiten los giros folklóricos en la melodía y generalmente están confeccionados sobre tonalidades mayores y estructuras sencillas de *Da Capo*, o a lo más, tripartitas con un *Trio* en medio que suele contrastar con la tonalidad menor equivalente a la anterior.

En el siguiente ejemplo se puede observar junto a la mencionada estructura *Da Capo* una gran claridad armónica y naturalidad de la melodía, la cual está organizada sobre ritmos reiterantes:

The image shows a page from a musical manuscript. At the top, the title "Quatro Walts" is written in a decorative, cursive font. Below the title, it says "OP. 13.º" and "COMPUESTOS PARA FORTE-PIANO POR D. J. A. CARAZO." There is also a small stamp on the right side that says "P. G. S." and another circular stamp on the right side that says "BIBLIOTECA NACIONAL DE MEXICO". The music is written on five staves. The first staff is the melody, and the other four staves are for piano accompaniment. The music is in 3/4 time and features a waltz-like melody with a clear harmonic structure. The score ends with a "Fin." marking and a "D.C." (Da Capo) instruction.

Fig. 13. J. A. Carazo, *Quatro Walts*, 1º

El vals llegó a ser, junto a la música derivada de la ópera, uno de los géneros preferidos de los aficionados durante la tercera década del siglo XIX. Un paradigma de estas preferencias lo constituye la colección facticia<sup>396</sup> constituida por obras vocales (derivadas sobre todo de óperas de Bellini) con acompañamiento de piano y los siguientes vales: *Vals de diez partes* dedicado a la muerte de Daoíz y Velarde para el forte-piano (mss.), *Vals de Gisela para piano forte a 4 manos de Adolphe Adam*, *Vatz para forte piano* en la opereta del *Engañador engañado* de Pierre Gaveaux (mss.), *Douze valzes* para flauta (mss.), *Vals* (mss.), *Seis valst para el forte piano* (mss.), *Valtzer María Luisa* (mss.), *Vals* (mss.). La preferencia del dueño de esta colección por los vales es evidente.

Queremos presentar una obra de Sobejano y Ayala que es particular por su estructura: *Las campanas de Madrid, Divertimento para piano-forte*<sup>397</sup>. Consta de una introducción, cuyo suave murmullo de octavas de la mano izquierda ha de simular el sonido de “campanas”, sigue con un *Ayre marcial* y un *Ayre de wals*. Por asientos como el que figura después del *Ayre marcial*: “sin repetir hasta el Fin y luego Wals” y la tonalidad única de Do mayor, se deduce que la obra está concebida como unidad, y que los tres fragmentos musicales deben ser interpretados sin sucesión de continuidad. El último fragmento correspondiente al vals es el más extenso y de escritura más desarrollada: presenta cromatismos en la melodía, cambios continuos de figuraciones rítmicas, síncopas, etc. Como novedad respecto a partituras anteriores, las tres partes llevan incorporadas medidas de metrónomo.

El mismo Sobejano y Ayala incorpora a su método para piano dos vales de Albéniz (probablemente Pedro Pérez de Albéniz), como repertorio didáctico. El vals es un baile al que Albéniz recurre a menudo<sup>398</sup>. El primero de ellos no cuenta con la disposición usual presente en otros vales de la época consistente en una melodía expresiva sustentada por un acompañamiento armónico, sino que está concebido más como estudio por los acordes quebrados que se alternan insistentemente en ambas manos sin que haya transformación temática. Las diferentes secciones están

---

<sup>396</sup> Dicha colección está conservada en al BNE bajo la signatura Mp/5352.

<sup>397</sup> SOBEJANO, José, *Las campanas de Madrid, Divertimento para piano-forte*, Madrid: Hermoso, 1830, [BNE, MC/4933/55].

<sup>398</sup> Se puede obtener más información al respecto en: SALAS VILLAR, Gemma, “Pérez de Albéniz, Pedro”, en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, Dir. Emilio Casares, Madrid: SGAE, 2001, p. 638.



precedidas de una introducción en do menor. Cada una de las secciones está en una tonalidad diferente: do m, mi b M, sol M, do M. No hay coda, sino un *Da Capo* que lleva al comienzo del vals hasta la tonalidad de sol mayor, cuyos últimos acordes hacen una cadencia a do menor.



Fig. 14. Albéniz [Pedro Pérez de] *Wals*

El *Grande Wals* también de Albéniz contenido en el método de Sobejano y Ayala se distancia igualmente del usual canto expresivo en la mano derecha aunque sí recurre a un acompañamiento armónico para la izquierda con la función de sustentar las figuraciones de tresillos de la voz aguda. En cuanto a su estructura se distinguen dos secciones diferenciadas por los intervalos de la mano derecha, que en una primera parte se corresponden a tríadas y en la segunda parte son intervalos conjuntos correspondientes a escalas ascendentes y descendentes. En esta segunda sección sin embargo, la mano izquierda rompe su monotonía rítmica recurriendo a síncopas y a notas acentuadas:



Fig. 15. Albéniz [Pedro Pérez de] *Grande Waltz*

Como se ha podido apreciar en el apartado anterior, una buena parte de los vales de la restauración fernandina contienen motivos musicales derivados de las óperas italianas, por encontrar éstos una gran aceptación entre el público. Como ya hemos indicado, es uno de los géneros más interpretados en el salón fernandino y la circunstancia de incorporar melodías conocidas incrementaba su atractivo.

Por otro lado, es también frecuente encontrar en las colecciones para piano mazurkas, polonesas, polcas o galops. Éstos son géneros menos numerosos que los vales y, a excepción de las polonesas, no suelen aparecer como piezas independientes fuera del contexto de los bailes de salón.

#### LA POLONESA

Durante el siglo XVIII la polonesa tuvo gran aceptación en Europa como danza popular polaca que a menudo se interpretaba en fiestas aristocráticas y cortesanas. A ella dedicaron su atención compositores como J. S. Bach, Couperin o Elsner, entre otros, quienes la incorporaron en sus *suites* orquestales y *suites* para tecla encaminándola hacia un lenguaje más estilizado y sutil, alejado de la vitalidad y dinamismo propios de la danza original. Especial relevancia otorgó Chopin a principios del siglo XIX a este género, centrando la carga expresiva en las melodías y ritmos populares que le rodeaban, aunque en ningún momento dudó en conferir a sus primeras polonesas (compuestas en torno a 1818) el virtuosismo del que hacían gala los grandes pianistas europeos de la época. El joven músico polaco experimentó en

estas piezas con escalas modales y cromáticas con la finalidad de enriquecer la melodía llegando a obtener sonoridades innovadoras y en ocasiones impregnadas de un carácter nostálgico y melancólico, al que recurrieron también otros autores como John Field y Nawratill. De estos dos últimos hemos localizado en los archivos la *Polonaise pour le piano- forte*<sup>399</sup> y la *Polonaise melancolique*<sup>400</sup>, respectivamente. Esta última pieza está dotada de una intensa expresividad, poco usual en el repertorio dancístico anterior. También se dieron a conocer en España otras polonesas de autores como Paer, Leidesdorf, Steibelt o Hummel, quienes después de haber asumido el estilo estilizado heredado de estas piezas breves del siglo anterior, le añadieron un carácter propio y las dotaron de unos ritmos y giros melódicos más sugerentes, temperamentos contrastantes y formas más complejas. El resultado fue la desviación del sentido musical folclórico de estas piezas hacia un enfoque más expresivo y virtuoso propio del romanticismo.

La popularidad de este género indujo a otros compositores a incluirlo en sus obras didácticas. Especial atención le dedicó por ejemplo Louis Adam al incorporar una polonesa de Paer y otras dos de creación propia en su método para piano. En este caso se trata de piezas más cercanas al intérprete y de fácil ejecución, ya que los destinatarios eran los principiantes. En ellas se conservan los ritmos característicos de esta danza que combinan corcheas y semicorcheas en compases ternarios con la acentuación en el segundo tiempo, por lo que mantienen vivo el atractivo movimiento de esta música.

#### *EL MINUETO Y LA CONTRADANZA*

Junto a esos nuevos géneros se recuperan tímidamente en las partituras para piano de la tercera década del siglo XIX los minuetos y las contradanzas que tanta difusión habían tenido a principios de siglo. Mientras que la contradanza tiende a desaparecer del repertorio, el minuetto, con la mirada puesta en las tendencias musicales centroeuropeas, incurre en el género sonata como parte de uno de sus movimientos favoreciendo la pérdida del carácter bailable que le identificaba años antes al aparecer como pieza independiente. De nuevo se trata de piezas de repertorio difundidas en los

---

<sup>399</sup> FIELD, John, *Polonaise pour le piano- forte*, Viena: Artaria et Co. [s.f.].

<sup>400</sup> NAWRATILL, Thomas, *Polonaise melancolique*, Viena: Artaria et Co. [s.f.].

recitales de los salones y concebidas menos para su funcionamiento como acompañamiento de los bailes. En la evolución que sufre el minueto al ser asumido por la sonata, se ralentiza y desarrolla un entramado de texturas más complejo, a la vez que incrementa la presencia de indicadores de matices y de carácter, de acentos, ligaduras de expresión y otros elementos musicales difundidos ya en esta época en el lenguaje pianístico.

A pesar de su decadencia como piezas independientes, los maestros de música también implicaron el minueto y la contradanza en la enseñanza del piano durante la tercera década del siglo. Dolores de Vedruna, natural de Barcelona, todavía en edad escolar (diez años), compuso una colección de piezas de baile para piano<sup>401</sup>, integrada por cuatro *valse*s, cuatro *minuetes* y cuatro *contradanzas*, todas ellas de carácter jovial y ritmos marcados, propios de este tipo de música. En ellas también se hace presente la evolución del lenguaje musical al que nos acabamos de referir

Además de los bailes de salón, que tan buena acogida tuvieron por el público, se difundieron a lo largo de la década absolutista fernandina (1823-33) otras formas musicales, reflejo de la música más íntima y subjetiva del ya instalado romanticismo en Europa. Estas composiciones se acogieron al piano, instrumento preferido de la época, bajo la denominación de nocturnos<sup>402</sup>, piezas breves<sup>403</sup>, caprichos<sup>404</sup>, romances<sup>405</sup>, divertimentos<sup>406</sup> o canciones<sup>407</sup>. Buena parte de este tipo de repertorio

---

<sup>401</sup> VEDRUNA, Dolores de, *Música para Fortepiano*, (mss.), 1820 [BNE, M/1194].

<sup>402</sup> En ésta y en las siguientes notas iremos citando alguna de las piezas correspondientes a cada forma musical. Para nocturno: HUMMEL, Johann N., *Nocturne á quatre mains*, Op. 99, París: Mce. Schlesinger [1824].

<sup>403</sup> TOMÁSEK, Václav Jan, [Seis] *Eglogues pour le piano*, op. 63, Leipzig: Frédéric Hofmeister [1817]; íb., 6 *Églogues en forme de danses pastorales pour le piano*, Leipzig: Frédéric Hofmeister [Ca.1826]; HUMMEL, Johann Nepomuk, *Sérénade à quatre mains*, Op. 43, París: Mce. Schlesinger, [Ca.1824]; íb., *La bella capricciosa* op. 55, París: Mce. Schlesinger, [Ca.1824]; íb., *La belle Catherine*, París: Mce. Schlesinger, 1825; GOTTSCHALK, Louis Moreau, *Ricordati, méditation pour le piano*, Op. 26, Mayence: B. Schott's Söhne, 1829; VIGUERIE, Bernard, *La simpatía, el triunfo*, en: *Método para piano-forte*, Madrid: Bartolomé Wirmbs [Ca.1830].

<sup>404</sup> MÜLLER, August E., *Trois grands caprices pour le pianoforte*, Leipzig: C. F. Peters, 1812; HUMMEL, Johann N., *Caprice* Op. 49, París: Mce. Schlesinger [ca. 1824].

<sup>405</sup> LÓPEZ REMACHA, Miguel, *Romance francés*, en: *Principios o Lecciones progresivas para piano-forte*, Madrid: B. Wirmbs [1817-24]; WÖLFL, Josef, *Romance d'une folie variée pour le piano forte*, París: Pleyel [ca.1826]; ARRIAGA, J. C., *Romance*, en: *El Adam español*, (mss.) [ca.1826].

<sup>406</sup> J.J.B., *Divertimento nuevo de la Contradanza del embarcadero, cuando se embarcan S.S.M.M. y A.A. en el estanque del Real Sitio del Retiro*, Madrid: Bartolomé Wirmbs [1817]; HUMMEL, Johann N. [Trois] *Divertissements en forme de Caprice*, Op. 105, París: Mce. Schlesinger, 1825; MÜLLER, Carl Fr. *Divertissement pathétique pour le piano forte seul*, París: Falter et fils [ca.1829]; íb., *Le danse, divertissement nouveau á quatre mains pour le piano forte*, Berlin: F. Lischke [ca.1830]; íb., *Á la*

está asociado al entretenimiento, “divertimento” o “recreo” del aficionado y del oyente. Estas composiciones domésticas son generalmente breves y responden a estructuras sencillas y flexibles en las que se encierran contenidos de gran inspiración, fieles al culto de la melodía y a la expresividad romántica.

El carácter reservado y recogido de esta música mantenía una intrínseca relación con el entorno privado de los aristócratas y de los diletantes, para los que fue creada. En ella, tanto el autor como el intérprete, podían dar rienda suelta a sus sentimientos y fantasías mediante formas de expresión antes desconocidas.

No todos estos géneros son de nueva creación, pero sí se adecuaron a las necesidades interpretativas relacionadas con las mejoras técnicas del instrumento (amplificación de la extensión del teclado, estabilización de los pedales, etc.), con el asentamiento de unas normas interpretativas referidas al nuevo lenguaje del piano y con el incremento de la demanda de música familiar para ser consumida en un entorno privado mayoritariamente por las mujeres. Existe una vinculación directa de este tipo de música doméstica para piano con el sexo femenino, y buena parte de los métodos para piano de principios de siglo, receptores de estas pequeñas piezas de inspiración romántica, están dirigidos a las damas<sup>408</sup>.

---

*Pologne: divertissements gentils pour le piano forte*, Berlin: C.F. Müller [ca.1830]; SOBEJANO, José *Las campanas de Madrid, divertimento para piano forte* [s.n.] 1830.

<sup>407</sup> LÓPEZ REMACHA, Miguel, *Canción árabe*, en: *Principios o Lecciones Progresivas para Forte-Piano*, Madrid: Bartolomé Wirmbs, 1820; SOBEJANO Y AYALA, José, *Canzoneta*, en: *El Adam español* (mss.) [1826].

<sup>408</sup> Sobre los métodos dirigidos a las damas se puede ver Cap. II, pp. 163,164 y 196.

## ***CONCLUSIONES***

---



En la investigación llevada a cabo a lo largo de esta tesis doctoral sobre el piano en Madrid durante las tres primeras décadas del siglo XIX hemos examinado aspectos relacionados con el mercado editorial y con las partituras manuscritas; hemos clasificado la literatura pianística según sus géneros y analizado sus características; así mismo hemos examinado el lenguaje musical utilizado en las fuentes valorando su aproximación a un lenguaje específico del piano; hemos estudiado los efectos que el desarrollo de la mecánica del instrumento tuvo en el tratamiento de la técnica interpretativa; y por último hemos estudiado la configuración de la pedagogía del instrumento.

Tal como hemos demostrado en el capítulo I respecto a la elaboración de partituras, podemos afirmar que el manuscrito fue el soporte más comercializado en Madrid hasta aproximadamente 1817. Se copiaron fundamentalmente obras impresas ya existentes, difundidas en el mercado internacional a través de los entramados comerciales activos entre las capitales europeas. Dicha actividad posibilitó la internacionalización del repertorio para piano distribuido en España durante los primeros años del siglo XIX, que de otra manera se hubiera visto obstaculizado debido al retraso en la industria editorial musical española y a los elevados precios de las partituras impresas, incosteables para una buena parte de los aficionados.

Junto al manuscrito convivió durante el espacio temporal que nos ocupa la partitura impresa. En base al estudio realizado, constatamos que la técnica de impresión más utilizada durante todo el periodo fue la calcografía o estampación frente a la precedente tipografía y la emergente litografía. Hasta 1817 la estampación musical tuvo menor proyección industrial en España que en otros países europeos a pesar de los tenaces intentos privados, que no llegaron a fructificar bien por falta de apoyos, bien por la escasez de la demanda. Con la puesta en marcha del establecimiento madrileño de Bartolomé Wirmbs patrocinado por la Real Sociedad Económica Matritense en 1817 bajo la recomendación de Federico Moretti, la edición musical española experimentó un fuerte impulso que coincidió con el aumento del número de aficionados y con el consiguiente incremento de la demanda de ediciones musicales.

Durante la tercera década del siglo (1820-30) se consolidó la industria editorial española. Se establecieron nuevos talleres de estampación musical como los de León Lodre, Mintegui y Hermoso; y se realizaron numerosas ediciones de obras para piano de



autores nacionales e internacionales, así como de métodos de enseñanza. También proliferaron en Madrid durante esta década los almacenes musicales y los constructores de pianos. Todo ello certifica un importante despliegue de la actividad musical en la capital de España durante la tercera década del siglo.

Coincidiendo con esta expansión hemos podido acreditar la fundación y el funcionamiento del primer conservatorio de música privado en Madrid en 1816 a cargo de José Nonó. Este centro docente ofreció sus servicios al público con interrupciones y cambios de domicilio en la capital española hasta aproximadamente 1833. Desde 1818 hasta aproximadamente 1822 contó este conservatorio con un taller de estampación musical anexo.

A principios del siglo XIX algunos músicos compatibilizaron la composición con la interpretación y con otras actividades musicales relacionadas como la docencia, la edición de partituras, las transacciones comerciales de partituras y de instrumentos, para poder mantenerse económicamente. El aumento progresivo del público aficionado y de la práctica musical a partir de 1820 contribuyó al asentamiento del pianista intérprete especializado. Los profesionales se vieron cada vez más comprometidos con una única ocupación a la que otorgaron dedicación exclusiva y durante la tercera década del siglo se consolidaron las figuras del almacenista musical, el editor musical y el pianista intérprete especializado.

La configuración de un lenguaje musical específico del piano es el resultado de la confluencia de una serie de factores que acaecieron en el panorama musical europeo a partir de aproximadamente 1760. Estos factores son la paulatina sustitución del clave por el piano, la aceleración de mejoras técnicas en el piano, la fabricación de modelos de pianos domésticos de proporciones menores y precios más reducidos, la consolidación del intérprete aficionado, y el cambio del gusto del público en el estilo musical y en el repertorio.

En cuanto a los modelos de piano, hemos comprobado que los más difundidos en la capital española fueron los importados desde Londres y los fabricados en Madrid siguiendo los modelos ingleses. Se trata de los modelos clasificados por Clementi en su método (1811) como “Piano Fortes pequeños o cuadrados”. Paralelamente existió otra

escuela de fabricación de pianos vieneses, cuyos modelos fueron más conocidos en Barcelona que en Madrid.

La escritura musical que presentan las piezas para piano de los primeros años del siglo está todavía poco idiomatizada. Comprobamos una tendencia generalizada en los compositores a utilizar recursos generales a todos los modelos de pianos (ingleses y vieneses) como las diferenciaciones dinámicas que van de *f* - *p* junto a los reguladores y *fz* o *sf*; la indicación de un registro de *fuerte* en forma de pedal o de palanca para las rodillas; y las indicaciones de articulación como el *legato* en forma de ligaduras, acentos y *staccatos*. De no haber sido así, una buena parte del público aficionado no hubiera podido corresponder a las exigencias de otras anotaciones más específicas por no tener a su disposición el modelo de piano adecuado. Esta realidad significa que el compositor solo anotaba lo imprescindible en la partitura y que era el intérprete el que, en caso de ser posible por disponer del instrumento adecuado, realizaba una interpretación más precisa de lo que estaba escrito.

Para los pianos pequeños de fabricación inglesa se elaboraron durante los primeros años del siglo XIX las primeras obras didácticas procedentes de Londres, París y Madrid. Hemos demostrado que los métodos para piano más utilizados en Madrid fueron los procedentes de París, se difundieron sobre todo sus traducciones al español y en menor medida las ediciones en francés. El método que más se anunció en los periódicos madrileños durante los primeros años del siglo XIX y que más aparece en los fondos musicales de la época es el de Jean Louis Adam (1804). Esta obra fue elaborada en el Conservatorio de París a partir de la compilación de las experiencias docentes de los distintos profesores activos en el centro y de otros métodos publicados con anterioridad en París, como el de Bernard Viguerie [ca.1796], y el de Ignaz Pleyel y Johann L. Dussek (1797).

Adam y Lachnith fueron los primeros autores que desarrollaron unos criterios extensos y precisos en la digitación al piano (1798) también para la enseñanza del instrumento en el Conservatorio de París. Los siguientes autores asumieron estos principios generales como válidos e introdujeron pocos cambios al respecto en sus obras didácticas.

Además de los métodos franceses de Viguerie, Pleyel y Dussek, también se utilizó en Madrid a principios de siglo el método elaborado en Londres por Muzio Clementi en su edición dedicada a la nación española (1811). Este último autor plantea como gran novedad respecto a autores coetáneos o anteriores a él, la separación entre la práctica interpretativa y la composición. Mientras que otros pedagogos<sup>1</sup> manifiestan que la auténtica finalidad del aprendizaje del piano es la composición, Clementi propone el estudio de la técnica del instrumento por separado del ejercicio compositivo y con ello concede al pianista autonomía propia e introduce una nueva realidad interpretativa, la del intérprete pianista especializado.

El reto de la técnica ya lo había planteado Clementi durante las primeras décadas del siglo XIX, pero esta perspectiva no tuvo tanto calado en España por estar principalmente al servicio del “pianista de concierto”, deseoso de exhibir su plenitud virtuosística ante el público, y esta figura no arraigó en España sobre todo hasta la estabilización de la actividad docente con la apertura del Real Conservatorio de Música de M<sup>a</sup> Cristina en 1830 y con la posterior apertura de salas de concierto, como el Salón Romero o el Salón de la calle de los Jardines.

Otros métodos elaborados en España que se difundieron en Madrid a principios del siglo XIX fueron los de Matías Lamprucker [1800-05], José Lidón o Pedro Carrera y Lanchares [1808], estos dos últimos en paradero desconocido. El método de Lamprucker permanece todavía anclado a la técnica interpretativa común del clave y del piano, pero incorpora un repertorio didáctico interesante. Frente a la escasez de métodos para piano españoles cabe destacar la abundancia de tratados teóricos elaborados en España. Su utilización en la docencia del órgano, del clave y del piano podría haber condicionado en un primer momento la creación de nuevos tratados para la docencia del piano. Los profesores podrían haberse servido de ellos para transmitir unos conceptos musicales generales seleccionando después ejercicios específicos de soltura de dedos y piezas de entretenimiento según el criterio de cada profesor.

---

<sup>1</sup> ADAM, Louis, *Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique*, París: Imprimerie du Conservatoire Impérial, p. 234.

Tras el estudio realizado sobre los contenidos de las primeras obras didácticas podemos afirmar que están relacionados con el cambio de sonoridad que experimentó el instrumento al ser sometido a mejoras técnicas. Los métodos elaborados durante las dos primeras décadas del siglo (1800-*ca.*1820) abordaron los criterios interpretativos implicados en la transición de la técnica del clave al piano. Estos criterios se refieren sobre todo a la colocación del cuerpo y de la mano, a la articulación aplicada a la nueva sonoridad del piano, al tratamiento de la dinámica, al uso de la ornamentación, al empleo de los pedales y a la digitación pianística. El planteamiento de estas pautas varía de unos métodos a otros, según los diferentes modelos de pianos a los que fueron destinadas.

Las obras didácticas elaboradas después, durante los años veinte y treinta por autores españoles: José Nonó (1821), Miguel López Remacha [*ca.*1824], José Sobejano y Ayala (1826) y Santiago Masarnau (1833-35), son en buena medida adaptaciones al español de los métodos parisinos. Las obras de Nonó y Remacha recogen las enseñanzas de Viguerie, la de Sobejano las de Adam, y la de Masarnau las de Hummel. Sin embargo, todos los autores españoles incluyen un interesante repertorio didáctico que es en parte de creación propia. Es decir, junto al repertorio de carácter más internacional, en los métodos se difundió también un repertorio autóctono, adecuado a las preferencias españolas. El autor que más se distancia de las traducciones literales de los métodos franceses es José Sobejano y Ayala con la obra que sucede al *Adam español* y que titula *Lecciones metódico progresivas*. Este autor parte de las pautas docentes establecidas por Adam pero desarrolla en su método criterios propios.

Después del estudio realizado sobre las diferentes obras didácticas para piano podemos afirmar que con la difusión en España del método de Masarnau (1833-35), transmisor de las teorías de Hummel (1827), y con el incremento de sonoridad del piano obtenida al perfeccionar su mecánica y su estructura para que soportara una mayor tensión de las cuerdas, se agilizó la evolución del lenguaje pianístico. Podemos considerar que a partir del método de Hummel el lenguaje idiomático específico del instrumento se asentó en los métodos para piano. Algunas composiciones de esta última época utilizaron sonoridades más plenas, texturas más cargadas y gradaciones dinámicas antes

impracticables. Esta parte del repertorio plantea mayor dificultad técnica por lo que podemos decir que está destinado a un intérprete virtuoso especializado.

Tras el estudio detallado de repertorio pianístico difundido en Madrid en este periodo, podemos afirmar que hay un gran predominio de las danzas para piano. Durante los primeros años del siglo sobresalieron los minuetos y las contradanzas, interpretados ya asiduamente en los salones durante el siglo anterior. En menor medida se difundieron las danzas españolas: seguidillas, boleras, fandangos y tiranas, que se venían representando en los teatros, y que amenizaban los *saraos* y otros encuentros sociales. Bajo la influencia del “gobierno intruso” las danzas cortesanas evolucionaron de manera particular fusionándose entre ellas: el minuetto y la alemanda constituyen el *Minué alemandado*; el minuetto y la gavota el *Minué con gavota*; el minuetto, la alemanda y la gavota dan lugar al *Minué alemandado con gavota*; la contradanza y el rigodón a la *Contradanza de rigodón*. Las danzas importadas más allá de las fronteras como las mazurcas, polcas, galops, polonesas, valeses y rigodones encontraron buena acogida en los círculos burgueses y aristocráticos a partir de la restauración fernandina. De éstas las más interpretadas durante este periodo fueron el vals, el rigodón y la polonesa. Paralelamente, durante este periodo fernandino disminuyó notablemente la presencia de las danzas españolas en las partituras para piano.

Gracias al estudio realizado hemos podido también constatar que el repertorio para piano contiene una elevada cantidad de adaptaciones y transcripciones al piano de las óperas que se estaban ofreciendo en los teatros. En este caso, los formatos más frecuentes son las reducciones de oberturas o *sinfonías*, como se denominaban en la época, y las transcripciones de partes vocales.

Junto a estos géneros proliferaron de manera notable las sonatas/sonatinas, los rondós y las variaciones. Son formatos que se adaptaron bien a las necesidades del público aficionado y conformaron una parte de la literatura pianística más proclive a la música doméstica y al aprendizaje, razón por la cual están presentes en numerosos métodos de enseñanza del instrumento.

Durante el periodo napoleónico la presencia de fuentes en las bibliotecas y archivos se reduce de forma considerable. Esta circunstancia puede ser debida a que parte de la nobleza y de la burguesía adinerada se desplazó a otras ciudades interrumpiendo la

actividad musical que venía desarrollando en la capital, y a que las turbulencias de la guerra ocasionaron la desaparición de fuentes. Este sexenio napoleónico debe ser considerado por lo tanto como excepcional a la hora de establecer estadísticas del repertorio. No obstante, hemos podido constatar que durante este periodo se difundieron en España algunos tipos de obras que no encontramos en las partituras pianísticas anteriores, como las canciones e himnos patrióticos. En ellos localizó el sentir popular un soporte idóneo para manifestar sentimientos que de otro modo no hubieran podido ser exteriorizados. Igualmente se difundió en España en ese momento, al igual que en otros países europeos, otro género nuevo en el piano: las batallas. Estas piezas tenían como finalidad exaltar y mantener vivos ciertos acontecimientos destacados para el país.

Por otro lado constatamos que en España, al igual que en otros países europeos, la mujer cobró cada vez mayor importancia como destinataria del repertorio pianístico. No sólo fue consumidora de buena parte de esta literatura, pues el ejercicio de la música era una de las principales válvulas de escape que le permitía llegar a realizarse socialmente por medio de una actividad bien vista en la época, sino que también fue destinataria de una larga lista de dedicatorias de composiciones sueltas, de métodos de enseñanza como el de Miguel López Remacha, Pleyel, Hummel y Désormery, y de periódicos musicales, como *La Lira de Apolo*.

## ***FUENTES CONSULTADAS***

---





## 1. ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS CONSULTADAS

### BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

- *Papeles Barbieri*<sup>1</sup>: en ellos hemos consultado *Papeletas sobre instrumentos musicales* [BNE, Mss/14070/6] [BNE, Mss/14053/5/1-49]; *Teatros modernos de Madrid 1803-1855* [BNE, Mss/ 14061/5]; *Papeles sobre teatros y conciertos 1801* [BNE, Mss/ 14068/11]; *Catálogo de música de la oficina de Antonio Fernández* [BNE, Mss/ 14068-2, Micro 8117] [BNE, Mss/ 14068-2, Micro 2982]; *Catálogo Bartolomé Wirmbs* [BNE, Mss/ 14047-128, Micro 15525]; *Papeles referentes a los conciertos de Cuaresma del Teatro de los Caños del Peral (1787)* [BNE, Mss/13992/18]; *Noticias musicales del “Memorial literario” 1784-1806, Madrid, Imprenta Real* [BNE, Mss/14086].
- Partituras para piano y obras didácticas ca.1790-ca.1833. Las abundantes signaturas se pueden consultar en la Base de datos, Apéndice nº 1.
- Partituras pertenecientes al archivo musical de la reina María Cristina de Borbón, y las pertenecientes al archivo musical del Infante Francisco de Paula y su esposa Luisa Carlota de Borbón [BNE, M/1008].
- Partituras conservadas en el Fondo Gómez Imaz, que son sobre todo del periodo napoleónico.

### BIBLIOTECA HISTÓRICA DE MADRID

- Partituras sueltas [M-BHM Mus743/140; MUS 722-280; MUS 687-200]

### BIBLIOTECA MUSICAL DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID

- Partituras [BMAM, MP/1554 (7); N/332; J/549; B-426; J-173, J-232 MP-731(3); MP- 206(11); N-355; J-542; L-8; L-10; O-130; Q-354].
- Métodos didácticos [BMAM, B/357; B/498; B/64; ML/133; ML-126].

### BIBLIOTECA DEL SENADO (MADRID)

En los “Fondos especiales”: Partituras [BS, FH C-42927-7; 412899/3] y Métodos didácticos [BS, FH/41200; FH 41645].

### ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL

- Consejos: documentos sobre establecimientos de talleres de imprenta. Proyectos de escuelas de música. Legajos sueltos [AHN CONSEJOS, Legajo 5803 nº 38]
- Recreos y Festejos Públicos: información acerca de la organización de actos festivos. Legajos sueltos. Solicitudes [AHN CONSEJOS, Recreos y Festejos Públicos, Leg. 11.415, nº 128].

---

<sup>1</sup> Los *Papeles Barbieri* también se pueden consultar en las ediciones modernas: CASARES RODICIO, Emilio, *Documentos sobre música española y epistolario*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988; PERALES DE LA CAL, Ramón, *Papeles Barbieri*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1985. También de gran interés: CASARES RODICIO, Emilio, *Francisco Asenjo Barbieri*, Madrid: Instituto Complutense de Estudios Musicales, D.L. 1994

**BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO**

- Partituras y métodos [RABASF, A/2129].
- Fondo Jimeno: obras de los compositores y organistas Román Jimeno (1799-1874) y su hijo Ildefonso (1842-1903) [FJIM-401]; obras para piano de otros compositores coetáneos a ellos [FJIM-5,2.c; -117; -1478; -1479; -1469; -1483; -81; -1468; -1444; -1445; -1446; -401; -102; -1458; -1460; -144] y obras didácticas [FJIM/1718; FJIM/1680; FJIM/5].

**ARCHIVO GENERAL DE PALACIO Y REAL BIBLIOTECA**

- Partituras [AGP, MDESC, MD/C/13(6) 3; MDESC, MD/C/76 (4); MDESC, MD/C/90 (18)] [AGP, Real Capilla, Legajo 1001, part. 1305] [AGP, Real Capilla, Secc. Música, caja 1075, exp. 2100]
- Solicitudes [AGP, Reinado Fdo. VII, caja 425, exp.24]
- Métodos didácticos [RB, Mus. 982; Mus.715]
- Nombramientos [AGP, Secc. Registros, 750, oficios de la Real Cámara] [AGP, Reinados Carlos IV, Leg. 3/1, 3/2, 3/3, capilla personal: músicos]
- Comunicaciones [Caja 743, Expte.37] [AGP, Personal, caja 12368, Exp. 14]
- Archivo del Monasterio de Las Descalzas Reales: partituras [AGP, MDESC, MD/C/13(6) 3; MD/C/76 (4); MD/C/89(5); MD/C/89(6); MD/C/90(16); MD/C/90(17); MD/C/90(18); MD/C/90(19); MD/C/91(12); MD/C/91(19); MD/C/91(24); MD/C/91(33)].

**ARCHIVO DE LA REAL SOCIEDAD ECONÓMICA MATRITENSE**

- Recomendaciones [Leg.305/7], reglamento [Leg. 246/8], informe [Leg. 228/12].
- Información sobre el taller de calcografía de Bartolomé Wirmb, y sobre otras peticiones de ayudas para establecimientos de talleres de estampación musical, como la de Ardit y Quer [Leg.170/5] [Leg.305/7].
- Partituras [Leg.170/5] [Leg.305/7]

**BIBLIOTECA Y ARCHIVO DEL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID**

- Biblioteca: Partituras [RCSMM, 1/8303; 4/792; y Métodos didácticos [RCSMM, 4Gombau 7533; Villar 371; 1/700; M/646; 1/307]
- Archivo: Nombramientos [Leg.2/Exp.39/Doc.1]; Órdenes Reales [Leg.2/ Exp. 56/ doc. 1] [Leg. 2/ exp. 130/ doc. 1] [Leg. 2/ exp. 151/ doc. 1] [Leg. 1/ exp. 9/ doc. 1]; Correspondencia [Leg. 0/ exp. 26/ doc. 3]; diligencias [Leg. 2/ exp. 150/ doc. 1].

**ARCHIVO DE RADIO NACIONAL DE ESPAÑA**

- Grabaciones históricas de interpretaciones en instrumentos originales

**BIBLIOTECA LOTHAR SIEMENS (BIBLIOTECA GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS)**

- Partituras manuscritas [BIG/786/MARdiv].

## FONDO DEL CONVENTO DE LAS CLARAS DE SEVILLA<sup>2</sup>

- Partituras para piano [CS-2-05-0827; 2-05-0828; 2-05-0862; 2-05-0868; 2-05-0867; 2-05-0829; 2-05-0825; 2-05-0830; 2-05-0833; 2-05-0834; 2-05-0835; 2-05-0838; 2-05-089; 2-05-0840; 2-06-0880; 2-06-0881; 2-06-0883; 2-07-0905; 2-07-0928; 2-07-0932; 2-08-0954; 2-08-0961; 2-08-0967; 2-08-0968; 2-08-0973; 2-08-0982; 2-08-0983; 2-09-0996; 2-09-0997; 2-09-1003; 2-09-1005; 2-09-1014; 2-09-1033; 2-09-1034; 2-09-1051; 2-09-1055].

## 2. CATÁLOGOS DE PARTITURAS

- *Catálogo en La Lira de Apolo*, nº 12, [1817] [BNE, MI/3].
- *Catálogo en La Lira de Apolo*, nº 4 [1818] [BNE, M/1958/6].
- *Catálogo de las obras de música vocal e instrumental publicadas en Madrid y en el extranjero, que se hallan a la venta en el establecimiento de grabado y estampado de música a cargo del profesor D. Bartolomé Wirmbs, puesto bajo la protección de la Real Sociedad Económica Matritense, de amigos del País sito en la calle del Turco*, [ca. 1819] [BNE, Mss. 14047/128].
- *1<sup>er</sup> Suplemento al Catálogo de la música impresa en los primeros seis meses del año 1824 en el Establecimiento de Gravado y Estampado de música al cargo del Profesor D. Bartolomé Wirmbs, la que se hallará de venta en su almacén calle del Turco*, 1824 [BNE, MC 520/33].
- *Catálogo de la Música vocal é instrumental que se halla en el Almacén de la Carrera de San Gerónimo, casa del Buen Suceso, frente a la Soledad*, [conocido como Almacén de Mintegui], Madrid: Antonio Fernández, 1824, [BNE, Mss. 14068/2].
- *Catálogo General de las obras de Música vocal e instrumental, se hallarán en los almacenes de música de Mintegui, Hermoso y Lodre* [ca. 1826] [BNE, Mp 4602/17].
- *Catálogo de música vocal italiana*, [Madrid:] almacenes de música Mintegui y Hermoso [ca. 1826] [BNE, MC 4200/1].
- *Catálogo de la música impresa para Fortepiano, Guitarra y otros instrumentos, que se halla venal en Valencia en la librería de Cabrerizo, junto al Colegio del Patriarca* [ca. 1829] [BNE, R/34732].
- *Catálogo General de las obras de Música vocal e instrumental grabadas por D. Bartolomé Wirmbs, se hallarán de venta en Madrid en los almacenes de música de Mintegui y Hermoso* [BNE, Mp 4601/23].

---

<sup>2</sup> BORDAS, Cristina; DOMÍNGUEZ, José María; GUTIÉRREZ, J. A. (catalogación), *Fondo de las Claras de Sevilla* (inédito), Biblioteca de Geografía e Historia de la UCM, 2009.

- *Catálogo de las obras de música que se hallan de venta en el almacén de Hermoso, grabadas en el establecimiento de D. L. Lodre* [ca.1830] [BNE, MC/522/42].
- *Colección de Música o sea Entretenimientos para Forte Piano por el profesor armonista Sobejano y Ayala, Catálogo*, [Madrid:] almacén de Música de Antonio Hermoso, 1830 [BNE, MC/4933-55].
- *Catálogo de las obras de música que se hallan en el almacén de la Carrera de San Gerónimo, nº 23*, [Almacén y taller de calcografía de León Lodre] [ca. 1830-1836] [BNE, M/13665].
- *Catálogo general de obras grabadas por Wirmbs*, 1831 [BNE, M/1958].
- *Catálogo General de la Música impresa y publicada en Madrid*, Imprenta de I. Sancha, calle de la Concepción Gerónima nº 31, almacén de música de Lodre, Carrera de San Gerónimo nº 23, 1834. [BNE, M.Foll92/1/K4ª-6] y [BNE, MC/92/1].
- *Musique de danse pour le Piano* [BMCD, Q/104].

### 3. PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- *Abeja madrileña*
- *Almanaque Literario*
- *Calendario Manual y guía de forasteros de Madrid*
- *Cartas Españolas: o sea revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria*
- *Colección de las más importantes piezas que se van publicando*
- *Crónica científica y literaria*
- *Crónica religiosa*
- *Diario de Madrid y Diario de avisos de Madrid*
- *Diario de la capital*
- *Diario festivo de Madrid: que contiene todas las fiestas solemnes que se celebran en las iglesias de esta Corte y capillas reales a que asiste su Majestad*
- *Diario sobresaliente de Madrid*
- *Diario de Barcelona*
- *Diario de Valencia*
- *Diario de La Coruña*
- *Diario de Mallorca*
- *Diario de Zaragoza*
- *El Espectador*
- *El Indicador de los espectáculos y el buen gusto*
- *El Censor*
- *El Mensajero: diario universal de política, literatura y arte*
- *El Universal*
- *El Sol*
- *El Zurriago*
- *Gaceta Ministerial de Sevilla*
- *Gaceta de Oviedo*

- *Gaceta de Zaragoza*
- *Gacetín de anuncios diarios*
- *La Abeja madrileña*
- *La Lira de Apolo*
- *La Minerva española*
- *Memorial literario o Biblioteca periódica de ciencias, literatura y artes*
- *Periódico de música*
- *Periódico de las damas*
- *Revista Española*
- *Variedades de ciencias, literatura y artes*

#### 4. CRÓNICAS Y LIBROS DE VIAJE

- HOGARTH George, *Musical history, biography, and criticism: being a general survey of music, from the earliest period to the present time*, Londres: J.W. Parker, 1835.
- HUBER, V.A., *Esquisses sur L'Espagne*, París, 1830.
- MACKENZIE, Alexander Slidel, *A Year in Spain by a Young American*, Boston: Hilliard Gray, 1829.
- ----, *Spain revisited*, London: Cox and Sons, 1836.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid: Zozaya, 1881.
- RODRÍGUEZ CALDERÓN, Juan Jacinto, *La Bolerología o Quadro de las Escuelas de bayle bolero, tales quales eran en 1794 y 1795 en la Corte de España*, Filadelfia: Imprenta de Zacharias Poulson, 1807.
- SCOTT, Rochfort, *Excursions in the Mountains of Ronda and Granada*, Londres: F. Schoberl, 1838.
- TOWNSEND, Joseph, *A journey through Spain in the years 1786 and 87*, (1ª ed.: Londres: C. Dilly, 1792), Michigan: Thomson Gale, 2005.

#### 5. PLANO DEL MADRID ANTIGUO

- MARTÍNEZ DE LA TORRE, Fausto, *Plano de la Villa y Corte de Madrid en sesenta y cuatro láminas que demuestran otros tantos barrios en que está dividida; con los nombres de todas sus plazuelas y calles, número de las manzanas y casas que comprehenden cada uno; con otras curiosidades útiles á los naturales y forasteros*, Madrid: Imprenta de Joseph Doblado, 1800.

## ***BIBLIOGRAFÍA***

---



- ACKER, Yolanda F., *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*, Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 2007.
- ADLAM, Derek, "The art of musical Rhetoric in Haydn's Keyboard Music", en Thomas Steiner (ed.), *Instruments á claviers, expressivité et flexibilité sonore*, Berna: Peter Lang S.A., Editions scientifiques européennes, 2004, pp. 153-161.
- AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVIII)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- ALBÉNIZ Y MENÉNDEZ DEL TRONCO, Sonia, *Dos riojanos en la música de los siglos XVIII y XIX (Mateo y Pedro Albéniz)*, Valencia: Ed. Academia mundial de Ciencias, Tecnología y Formación Profesional, 1999.
- ALCALÁ GALIANO, Antonio, *Memorias de un anciano (1862), Obras completas*, Madrid: BAE, 1955.
- ALEMANY FERRER, Victoria, "La construcción de pianos en Valencia hasta inicios del siglo XX", *Anuario Musical*, vol. 62 (2007), pp. 335-364.  
 -----, *Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia, 1879-1916*, Valencia: Colección editorial de la UPV PerformArtis, 2010.
- ALONSO, Celsa, "Los salones: un espacio musical para la España del XIX", *Anuario Musical*, vol. 48 (1993), pp. 165-206.  
 -----, *La canción Lírica Española en el siglo XIX*, Madrid: ICCMU, 1998.  
 -----, "Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas", *Cuadernos de Música Iberoamericana* vol. VIII-IX, (2001), pp. 17-40.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio, "Academias, Sociedades musicales y filarmónicas en la Sevilla del siglo XIX (1800-1875)", *Revista de Musicología*, vol. XIV, nos.1-2 (1991), pp. 63-70.  
 -----, "Teatros y música escénica: 1790-1840. Del Antiguo Régimen al Estado burgués", en Emilio Casares y Celsa Alonso (eds.), *Música española en el siglo XIX*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995, pp. 123-161.
- ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, Madrid: Taurus, 2007.
- ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás, "I. Las relaciones de Haydn con la casa Benavente. II. Nuevos documentos sobre Luigi Boccherini. III. Manuel García, íntimo: Un capítulo para su biografía", *Anuario Musical*, vol. II (1947), pp. 81-104.  
 -----, "Saverio Mercadante en España y Portugal: su correspondencia con la Condesa de Benavente", *Anuario Musical*, vol. II (1952), pp. 201-208.  
 -----, "La imprenta musical en Madrid en el siglo XVIII", *Anuario Musical*, vol. XVIII (1963), pp. 161-195.  
 -----, "Contradanzas en el Teatro de los Caños del Peral en Madrid", *Anuario Musical*, vol. XX (1965), pp. 75-103.  
 ----- ; GERARD, Yves, "La bibliothèque musical d'un amateur éclairé de Madrid: la duchesse-comtesse de Benavente, Duchesse d' Ossuna (1752-1834)", en *Recherches sur la Musique française classique*, III (1963), pp. 179-188.
- ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid: Castalia, 1988.



- ANGLÉS, Higinio; SUBIRÁ, José, *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Barcelona: Instituto Español de Musicología, 3 vols., 1946-1951.
- ANGLÉS, Higinio, *Diccionario de la música Labor*, iniciado por Joaquín Pena, continuado por Higinio Anglés con la colaboración de Miguel Querol y otros distinguidos musicólogos españoles y extranjeros, Barcelona: Labor S.A., Taller Gráfico Iberoamericano S.A., 1954.
- ANTOLINI, Bianca Maria, “Editore musicale e diffusione del repertorio: 1770-1830”, en Richard Bösel (ed.), *La cultura del fortepiano 1770-1830*, Bolonia: Ut Orpheus Edizioni, 2009, pp. 125-151.
- ARAÚJO, Agostinho, “Alguns grabadores activos na edição de música”, en Luís Adão da Fonseca, Luís Carlos Amaral, Maria Fernanda Ferreira Santos (coord.), *Os reinos ibéricos na Idade Média, Livro de Homenagem, Professor Doutor Humberto Carlos Baquero Moreno*, 3 vol., Porto: Livraria Civilização Editora, 2003.
- AYMER, Jean-René, *Los españoles en Francia: 1808-1814. La deportación bajo el Primer Imperio*, Madrid: Ed. Siglo XXI, 1987.
- BAHAMONDE, Ángel; OTERO, Luis (eds.), *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, Madrid: Alfoz, 1986.
- BARREL, Steve, “El Clavier, reflejado en la Música para Teclado de Carl Philipp Emanuel Bach”, en M<sup>a</sup> Fernanda Cidrais, Manuel Morais, Rui Vieira (eds.), *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música de la Fundación Gulbenkian, 1992, pp. 113-126.
- BARRENA, Clemente; MATILLA, José Manuel; VILLENA, Elvira, *Fernando Selma: el grabado al servicio de la cultura ilustrada*, Madrid: Fundación la Caixa, 1993.
- BERNARD, Héléne, “El archivo Histórico-administrativo del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fuentes inéditas del siglo XIX”, en Begoña Lolo (ed.), *Campos interdisciplinarios de la Musicología, SEdeM* (2000), Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. 1, pp. 377-393.
- ----, *Culture et éducation artistique en Espagne au temps d'Isabelle II, le Conservatoire royal de musique et de déclamation "Marie-Christine" de Madrid : Impact et fonctions 1830-1868*, Tesis doctoral, Tours: Université François Rabelais, 2006.
- BENTON, Rita, *Pleyel as Music Publisher. A Documentary Sourcebook of Early 19<sup>th</sup>-Century Music*, Stuyvesant (NY): Pendragon Press, 1990.
- BERGADÁ ARMENGOL, Monserrat, *Pianistas catalans á Paris (1875-1925): Contribution á l'étude des relations musicales entre la France et l'Espagne*. Tesis doctoral, Tours: Université de Tours, 1997.
- BIBA, Otto, “Die Wiener Klavierszene um 1800. Klavierunterricht, Klavierspiel, Klaviermusik, Klavierbau”, en Richard Bösel (ed.), *La cultura del fortepiano 1770-1830*, Bolonia: Ut Orpheus Edizioni, 2009, pp. 231-261.
- BLUTHNER-HAESSLER, Ingbert, *150 Jahre Pianofortebau*, Leipzig: Leipziger Gesellschaft, 2003.
- BOJE, Hans; LUSTIG, Mónica (eds.), *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, Augsburg: Wiessner-Verlag, 2006.
- BOORMAN, Stanley, “Composition - Copying: Performance – Re-creation: the matrix of stemmatic problems for Early Music”, en R. Borghi, (ed.), *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995, pp. 45-56.

- BORDAS, Cristina, “Instrumentos musicales de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español de Madrid”, *Revista de Musicología*, vol. VII (1984), pp. 301-333.
- , “Les instruments á clavier: clavicordio, monacordio et piano”, en *Instruments de Musique Espagnols du XVI au XIX siècle*, Bruselas: Général de Banque, 1985, pp.101-113.
- , “Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández”, *Revista de Musicología*, vol. XI, nº 3 (1988), pp. 807-851.
- , *Hazen y el piano en España, 175 años*, Madrid: Hazen, 1989.
- , “El clave de Salvador Bofill (1743) y su entorno”, *Revista de Musicología*, vol. XX, nº 2 (1997), pp. 857-866.
- , “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”, en Malcom Boyd; Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid: Cambridge University Press, 2000, pp. 201-219.
- , *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, [Madrid]: Centro de Documentación de Música, INAEM, 1999-2001.
- , “Un piano organizado de Francisco Flórez, 1794”, en Luisa Morales (ed.), *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2003, pp. 141-146.
- , *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca.1770-ca.1870*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid, 2005.
- ; MARIJUÁN, Rafael, “El taller de un “clavicordiero” del siglo XVIII: el clave de Ceferino Fernández (Valladolid, 1750) de la Fundación Joaquín Díaz”, en Luisa Morales (ed.), *Domenico Scarlatti en España*, Almería: Leal, 2009, pp. 227-241.
- BÖSEL, Richard (ed.), *La cultura del fortepiano 1770-1830*, Bolonia: Ut Orpheus Edizioni, 2009.
- BOTI CASELLI, Ala, “Il fortepiano nella letteratura del tempo”, en Richard Bösel (ed.), *La cultura del fortepiano 1770-1830*, Bolonia: Ut Orpheus Edizioni, 2009, pp. 31-89.
- BOYD, Malcom; CARRERAS, Juan José (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid: Cambridge University Press, 2000 (1ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1998).
- BRUGAROLAS BONET, Oriol, “La construcción de pianos en Barcelona 1780-1808: los primeros constructores de pianos”, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. XXI (2011), pp. 83-102.
- CABALLERO ESPERICUETA, Mariano, *Comercio e industria madrileños en la transición del antiguo régimen al sistema liberal (1788-1833)*, Tesis doctoral, UCM, Madrid, 2006.
- CAMPOS, Jorge, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid: Ed. Moneda y Crédito, 1969.
- CARBAJO ISLA, María F., *La población de la Villa de Madrid desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX*, Madrid: siglo XXI de España Editores S.A., 1986.
- CAREW, Derek, *The Mechanical Muse: The Piano, Pianism, and Piano Music, c. 1760-1850*, Burlington: Ashgate Publishing Company, 2007.
- , *The Companion to the Mechanical Muse: The Piano, Pianism and Piano Music, c. 1760-1850*, Burlington: Ashgate Publishing Company, 2007.

- CARMENA Y MILLÁN, Luis, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Emilio Casares (dir.), Madrid: ICCMU, 2002.
- CARPINTERO FERNÁNDEZ, Ana, “Federico Moretti (1769-1839). Vida y obra musical”, *Nassarre*, vol. 25 (2009), pp. 109-134.  
 -----, “Federico Moretti, un enigma descifrado”, *Anuario Musical*, vol. 65 (2010), pp. 79-110.
- CARO BAROJA, Julio, “Costumbres y formas de vida en la España del siglo XIX”, en *Historia social de España. Siglo XIX*, Málaga: Guadiana, 1972.
- CARRERAS, Juan José; LEZA, José Máximo (eds.), “La circulación de música y músicos en la Europa mediterránea (siglos XVI-XVIII)”, *Artígrama*, vol. XII (1996-1997), pp. 9- 312.
- CASARES, Emilio, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986.  
 -----, “El café concierto en España”, en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, vol. II, Madrid: Ed. Complutense, 1994, pp. 1285-1296.  
 -----; ALONSO, Celsa, *La música española en el siglo XIX*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.  
 -----, *La imagen de nuestros músicos*, Madrid: Fundación Autor, 1997.  
 -----, “Rossini: la recepción de su obra en España”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 10 (2005), pp. 35-70.
- CASCUDO, Teresa, “La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV”, *Artígrama*, vol. XII (1996-97), pp. 79-98.
- CHIANTORE, Luca, *Historia de la técnica pianística*, Madrid: Alianza, 2001.  
 -----, *Beethoven al piano. Improvisación, composición e investigación sonora en sus ejercicios técnicos*, Valencia: Nortesur Editorial, 2010.
- CHOPIN, Frédéric, *Esquisses pour une méthode de piano*, textos reunidos y presentados por Jean Jacques Eigeldinger, París: Flammarion, 2001.
- CLIMENT, José, *Rafael Anglés. Cinco pasos para órgano*, Barcelona, CSIC, 1975.  
 -----, “La música española para tecla en el siglo XVIII”, *Revista de Musicología* vol. VIII, nº 1(1985), pp. 15-21.  
 -----, “Una vía al clasicismo”, en Emilio Casares y Carlos Villanueva (coord.), *De Musica Hispana et Aliis, miscelánea en honor al Prof. José López-Caló, S.J., en su 65 cumpleaños*, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, pp. 489-500.  
 -----, *Francisco Cabo (1768-1832). Versos, pasos y sonatas*, Madrid: SEDEM, 1991.  
 -----, *Orguens i organistes catedralicis de la Valencia del segle XIX*, Valencia: Lo Rat Penat, 2002.  
 -----, *Rafael Anglés (1730-1816). Veinte sonatas*, Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 2003.
- CLIMENT, José; MADRID, Rodrigo, *Manuel Narro Campos (1729-1776)*, Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 2000.
- COLE, Michael, *The Pianoforte in the Classical Era*, Oxford: Clarendon Press, 1998.  
 -----, “Transition from harpsichord to pianoforte--the important role of women”, en: BOJE, Hans; LUSTIG, Mónica (eds.), *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, Augsburg: Wissner-Verlag, 2006, pp. 48-62.

- CORREDOR ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> José, “La música en el Cádiz de las Cortes”, en *Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*, Cádiz: Ayuntamiento del Puerto de Santa María, Universidad de Cádiz, 1995.
- , “Aportaciones musicales de la Guerra de la Independencia a un nuevo género nacional: la zarzuela”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. II (1997), pp. 51-56.
- CORTADA, M<sup>a</sup> Luisa, “La sonata en la obra de Anselmo Viola”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. V (1998), pp. 7-21.
- CORTIZO, M<sup>a</sup> Encina, “El bolero español en el siglo XIX: estudio formal”, *Revista de Musicología*, vol. XVI, n<sup>o</sup>4 (1993), pp. 2017-2032.
- ; SOBRINO, Ramón, “Asociacionismo musical en España”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. VIII-IX (2001), pp. 11-16.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Ensayo histórico sobre, o sea el drama lírico español, desde su origen a finales del siglo XIX*, Madrid, 1932; Ed. facs., Madrid: ICCMU, 2001.
- CUERVO, Laura, “La Imprenta de Música de José Nonó y Pedro Ardit y su establecimiento en Madrid en 1816”, en Begoña Lolo; Carlos José Gosálvez (dirs.), *Imprenta y edición musical en España*, Madrid: UAM, 2012.
- , “José Nonó (1776-1845), compositor que fundó el primer Conservatorio de Música en Madrid”, *Anuario Musical*, n<sup>o</sup> 67 (2012), pp.131-149.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep, *El folklore musical*, Madrid: Alianza Música, 1997.
- DAHL, Svendv *Historia del libro*, Madrid: Alianza, 1983.
- DAUMARD, Adeline, “La vie de salón en France dans la première moitié du XIX siècle”, en Etienne François (ed.), *Sociabilité et société bourgeoise en France, en Allemagne et en Suisse (1750-1850)*, París: Recherche sur les Civilisations, 1986.
- DAY, James; LE HURAY, Peter, *Music and Aesthetics in the Eighteenth and early Nineteenth centuries*; Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- DE BRITO, Manuel Carlos, “Conciertos en Lisboa a fines del siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, vol. VII, n<sup>o</sup> 1 (1984), pp. 191-207.
- DEL CORRAL, José, *El Madrid de los Borbones*, Madrid: Avapiés, 1985.
- DE LA TORRE MOLINA, M<sup>a</sup> José, “Música y baile en los relatos de viajeros extranjeros por Andalucía (1759-1833), en Begoña Lolo (ed.), *Campos interdisciplinarios de la Musicología, SEdeM* (2000), Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. 1, pp. 87-115.
- , *La música en Málaga durante la era napoleónica (1808-1814)*, Málaga: Universidad y Ayuntamiento de Málaga, 2003.
- , “La música en las Fiestas Reales de la Málaga Napoleónica (1810-1812)”, *Revista de Musicología*, vol. XXXII, n<sup>o</sup> 1 (2009), pp. 447-475.
- DE PLACE, Adélaïde, *Le Piano-forte à Paris entre 1760 et 1822*, París: Aux Amateurs de livres, 1986.
- , “Les premières méthodes de piano-forte en France entre 1760-1833”, en Hugues Dufourt; Joël- Marie Fauquet (eds.), *La Musique du théorique au politique*, París: Aux Amateurs de Livres, 1991, pp. 113-130.
- DE VICENTE, Alfonso, *La música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII): catálogo*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989.

- , *Los organistas de la Catedral de Ávila y su archivo musical*, Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, AEDOM, 2002.
- DEVRIERES-LESURE, Anik, “Frédéric Kalkbrenner et la maison Pleyel. Histoire d’une association”, en Richard Bösel (ed.), *La cultura del fortepiano 1770-1830*, Bolonia: Ut Orpheus Edizioni, 2009, pp.195-221.
  - , “Paris et la dissémination des éditions musicales entre 1700 et 1830”, *Revue de Musicologie*, vol. LXXXIV (1998), pp. 293-208.
  - DÍAZ-PLAJA, Aurora, *Historia del libro y de la impresión*, Barcelona: Teide D.L., 1971.
  - , *La vida cotidiana en la España romántica*, Madrid: Edaf, 1993.
  - , *La vida española en el siglo XIX*, Madrid: A. Aguado, 1952.
  - , *La vida española en el siglo XVIII*, Barcelona: Alberto Martín, 1946.
  - DONOSO-CORTÉS, Ricardo; MESONERO-ROMANOS, Ramón, *Señas de las imprentas de Madrid (1568-1850) según constan en las portadas o colofones*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 2007.
  - DORIVAL, Jérôme, *Hélène de Montgeroult: La Marquise et la Marseillaise*, Lyon: Symétrie, 2006.
  - EDLER, Arnfried, "Zwischen Ästhetik und Marktmechanismen. Wandlungen der Gattungsstruktur in der Klaviermusik zwischen 1770 und 1830", en Richard Bösel (ed.), *La cultura del fortepiano 1770-1830*, Bolonia: Ut Orpheus Edizioni, 2009, pp. 113-125.
  - ENGELHARDT, Markus, “Lo spartito per canto e pianoforte: osservazioni sulla presenza di música operística nel repertorio pianístico nell’Italia del primo ‘800”, en Richard Bösel (ed.), *La cultura del fortepiano 1770-1830*, Bolonia: Ut Orpheus Edizioni, 2009, pp.151-167.
  - EMPARÁN BOADA, Gloria, *El pianismo español del s. XIX, Fuentes para su estudio*, Fundación Juan March (inédito) 1982.
  - ESCOLAR SOBRINO, Hipólito, *Historia del libro*, Madrid: Ed. Pirámide y Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1984.
  - ESTER-SALA, María (prólogo), *Carlos Baguer (1768-1808), organista de la Catedral de Barcelona; Siete Sonatas*, música impresa, Madrid: Unión Musical Española, 1975.
  - , “Algunos datos biográficos de Carlos Baguer (1768-1808), organista de la catedral de Barcelona” *Revista de Musicología*, vol. VI, nos. 1-2 (1983), pp.223-251.
  - (prólogo), *Música Hispana, Serie C: Música de Cámara, 14; Carles Baguer (1768-1808), tres sinfonías para tecla*, música impresa, Barcelona: Instituto Español de Musicología, CSIC, 1984.
  - EVERETT, Paul, *The application and usefulness of 'rastrology', with particular reference to early eighteenth-century Italian manuscripts*, Verona: Società letteraria, 1983.
  - ETZION, Judith, “The Spanish fandango from eighteenth-century Lasciviousness to nineteenth-century exoticism”, *Anuario Musical*, vol. 48 (1993), pp. 229-250.
  - , “Música sabia: The Reception of Classical Music in Madrid (1830-1860)”, *International Journal of Musicology*, vol. VII (1998), pp. 185-232.
  - EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, “El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales y su grado de fiabilidad”, *Anuario Musical*, vol. 55 (2000), pp. 19-69.

- ----, *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada*, Barcelona: CSIC, Institución “Milà i Fontanals”, 2004.
- FAUS SEVILLA, Pilar, *La sociedad española del siglo XIX en la obra de Pérez Galdós*, Madrid: CSIC, 1972.
- FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo, *La música en las casas de Osuna y Benavente (1733-1882)*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007.
- FERGUSON, Howard, *La interpretación de los instrumentos de teclado del siglo XIV al XIX*, Madrid: Alianza, 2003 (1ª ed. Oxford University Press, 1976).
- FERNÁNDEZ CÓRDOBA, Fernando y Marqués de Mendigorria (1809-1883), *Mis memorias íntimas*, Madrid: Velecio, 2007.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Carlos María, “Espectáculos, ópera y hospitales en España”, *Revista de Musicología*, vol. XII, nº 2 (1989), pp. 567-589.
- FERNANDEZ HERR, Elena, *Les origines de l’Espagne romantique: les récits de voyages (1755-1823)*, París: Ed. Didier, 1973.
  
- FÉTIS, François-Joseph, *Tutors and Méthodes from the Fétis Collection at the Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruseles*, Berkshire: Research Publications, 1989.
- FORD, Richard (1796-1858), *Las cosas de España, el País de lo imprevisto*, Madrid: Jiménez Fraud, 1922-23.
- FREMAR, Karen Lynn, *The life and selected works of Marianna Martines (1744-1812)*, Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1983.
- GALLEGO, Antonio, *Historia del Grabado en España*, Madrid: Cátedra, 1979.
- ----, *La música en tiempos de Carlos III. Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*, Madrid: Alianza Música, 1988.
- ----, “Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX”, *Revista de Musicología*, vol. XII, nos. 1-2 (1991), pp. 1-19.
- ----, “Introducción a la calcografía musical en el Madrid decimonónico”, *Revista de Musicología*, vol. II, nº 1 (1979), pp. 109-120.
- GALLOSO CARREIRA, Gonzalo, *Historia del papel en España*, Lugo: Diputación Provincial, 1994.
- GARCÍA ALONSO, María (ed.), *El patrimonio musical español de los siglos XIX y XX: estado de la cuestión, edición conmemorativa del centenario de la muerte de F. A. Barbieri (1894-1994)*, Cuadernos de trabajo 2, Trujillo (Cáceres): Ed. Coria, 1994.
- GARCÍA MALLO, María del Carmen, *Literatura para piano conservada en Cataluña: la biblioteca de Anselmo González del Valle y Carvajal (La Habana, 1852; Oviedo, 1911) del Departamento de Musicología (Institución “Mila i Fontanals”) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Barcelona*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- GÁLVEZ, Genoveva, “Tradición y modernidad en la ornamentación para teclado del siglo XVII español”, en Luisa Morales (ed.), *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2003, pp. 151-163.

- GARCÍA SANZ, Fernando; PEREIRA, Juan Carlos, “Prensa y opinión pública madrileña en la primera mitad del siglo XIX”, en *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, Madrid: Alfoz, 1986.
- GAS-GHINDINA, Catherine; JAM, Jean Louis (ed. lit.), *Aux origines de L’école française de pianoforte de 1768 á 1825*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.
- GAUTIER, Theophile *Viaje por España*, Ed. facs., Valladolid: Maxtor, 2008.
- GEMBERO USTÁRROZ, María, “La formación musical de Sebastián de Albero (1722-1756): nuevas aportaciones”, en José López Caló; Ismael Fernández de la Cuesta; Emilio Casares Rodicio (coords.), *España en la Música de Occidente*, vol. 2, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, pp. 109-124.
- , “El preclasicismo musical español a través de un concierto para clave y orquesta (1767) de Manuel Narro”, *Cuadernos de Arte*, vol. 26, Granada: Universidad de Granada (1995), pp. 133-149.
- , “Relaciones musicales entre franceses y españoles durante la guerra de la Independencia (1808-1814)”, *Revista de Musicología*, vol. XX, nº 1 (1997), pp. 451-466.
- , *Manuel Narro (ca.1729-1776). Concert per a clave*, Barceona: Tritó e Institut Valencia de la Música, 2003.
- , “La música en España e Iberoamérica durante la ocupación napoleónica (1808-1814)”, en Francisco Acosta Ramírez (coord.), *Cortes y revolución en el primer liberalismo español. Actas de las Sextas Jornadas sobre la Batalla de Bailén y la España Contemporánea*, Jaén: Universidad de Jaén, 2006, pp. 171-231.
- GERHARD, Anselm, *London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der absoluten Musik und Muzio Clementis Klavierwerke*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2002.
- GÉTREAU, Florence, « Des claviers au son fort et prolongé, expressif et timbré » *Instruments á claviers, expressivité et flexibilité sonore*, Thomas Steiner (ed.), Berna: Peter Lang S.A., Editions scientifiques européennes, 2004, pp. 9-13.
- GÉTREAU, Florence (ed.), *Le Pianoforte en France 1780-1820*, París: CNRS, 2009.
- GIL NOVALES, Antonio, *El Trienio Liberal*, Madrid: Siglo XXI, 1980.
- GILLESPIE, John, “The Sonatas of Félix Máximo López”, en Karl Geiringer, Robbins Landon, Roger E. Chapman (ed.), *Studies in Eighteenth-Century Music*, Nueva York: Oxford University Press, 1970, pp. 243-255.
- GLEICH, Clemens von, “Literatura on the early Pianoforte”, en *The Organ Yearbook. A journal for the players; historians of keyboard instruments*, vol. XVI (1985), pp. 120-148.
- GÓMEZ AMAT, Carlos, *Historia de la música española*, vol. 5. Siglo XIX, Madrid: Alianza Música, 1984, 1988.
- GÓMEZ IMAZ, Manuel, *Los periódicos durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)*, Madrid: Tipografía de la revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1910.
- GOOD, Edwin, *Giraffes, Black Dragons and other pianos. A Technological History from Cristofori to the Modern Concert Grad*, Stanford (California): Stanford University Press, 1982.
- GOSÁLVEZ LARA, José Carlos, *El comercio musical en establecimientos tradicionales madrileños*, Cuaderno I: Barrio de las Musas-Plaza Mayor, Madrid: Cámara de Comercio e Industria, 1994, pp. 369-395.
- , “El grabado musical en España. La calcografía de Santamaría”, *Revista de Musicología*, vol. XIX, nos. 1-2 (1996), pp. 209-226.

- , "Edición, impresión y comercio de música. Bartolomé Wirmbs", *Scherzo*, vol. VII, nº 64(1992), pp. 133-137.
- , "La edición y la imprenta de música en Madrid", *Scherzo*, vol. VII, nº 66 (1992), pp. 118-121.
- , *La edición musical española hasta 1936*, Madrid: Asociación Española de Documentación, 1995.
- HAUPT, Helga, "Wiener Instrumentenbauer von 1791 bis 1815", en *Studien zur Musikwissenschaft*, vol. 24 (1960), pp. 84-120.
  - HEINE, Christiane, "La idea de sonata en la música para piano de Nicolás Ledesma y Marcial del Adalid", *Revista de Musicología*, vol. XX, nº 1 (1997), pp. 535-552.
  - HARDING, Rosamond, *The piano-forte. Its history traced to the great exhibition of 1851*; Southampton: Heckscher & Co., 1933, revisado 1978.
  - HOFFMANN, Leon-François, *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France, entre 1800 et 1850*, París: Presses Universitaires Françaises, 1961.
  - HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo, *Teatro musical español en el Madrid ilustrado*, Madrid: Ed. Avapiés, 1989.
  - IBÁÑEZ ÁLVAREZ, José, *El Gabinete de Estampas del siglo XIX del Museo Romántico de Madrid*, Tesis doctoral, Madrid, 2004.
  - ILLIANO, Roberto, "La música per fortepiano ne la scena londinese a cavallo dei secoli XVIII e XIX", en Richard Bösel (ed.), *La cultura del fortepiano 1770-1830*, Bolonia: Ut Orpheus Edizioni, 2009, pp. 179-195.
  - IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves; LOZANO MARTÍNEZ, Isabel, *La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*, Madrid: Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura. 2008.
  - JASTRZEBSKA, Anna; ROS, Vicente, *Obras para tecla de Tomás Ciurana*, València: Diputació de València, 2001.
  - JEFFERY, Brian, "The seguidillas boleras of Sor: with guitar, or with piano?", en Luisa Morales (ed.), *Cinco siglos de Música de Tecla Española*, Almería: Asociación Cultural LEAL, 2007, pp. 333-343.
  - JOVER ZAMORA, José M<sup>a</sup>, *Política, diplomacia y humanismo popular en la España del siglo XIX*, Madrid: Turner, 1976.
  - JURADO MUÑOZ, Augusto, *La Imprenta, orígenes y evolución*, Madrid: C&G Comunicación Gráfica, 1998.
  - KASTNER, Santiago, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*, Lisboa: Ática, 1941.
  - KENNETH, Mobbs, "Stops and other special effects on the early piano", *Early Music* vol. XII (1984), pp. 471- 476.
  - KENYON DE PASCUAL, Beryl, "Sales of harpsichords, clavichords and similar instruments in Madrid in the second half of the eighteenth century", *Research Chronicle of the Royal Musical Association*, vol. 18 (1982), pp. 66-84.
- , "English square pianos in the 18th-century Madrid", *Music and Letters*, vol. 64, nos. 3- 4 (1983), pp. 212- 217.



- , "Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII" *Revista de Musicología*, vol. V (1982), pp. 309-323; vol. VI (1983), pp. 299-308; y vol. VIII (1985), pp. 303-321.
- , "Diego Fernández, Harpsichord Maker to the Spanish Royal Family from 1722 to 1755, and his nephew Julián Fernández" *Galpin Society Journal*, vol. 38, (1985), pp. 35-47.
- , "Francisco Pérez Mirabal's harpsichords and the early Spanish piano", *Early Music* vol. XV, nº 4 (1987), pp. 508-513.
- , "Some aspects of the square piano in Spain", en BOJE, Hans; LUSTIG, Mónica (eds.), *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, Augsburg: Wiessner-Verlag, 2006, pp. 261-283.
- ; MORALES, Luisa, "Música instrumental del monasterio de San Pedro de las Dueñas (León)", (Parte I), *Nassarre*, vol. 12, nº 2 (1996), pp. 283-314; (Parte 2), *Nassarre*, vol. 13, nos. 1-2 (1997), pp. 123-146; (Parte 3), *Nassarre*, vol. 15, nos.1-2 (1999), pp. 515-555; (Parte 4), *Nassarre*, vol. 18, nos. 1-2 (2002), pp. 479-502.
- ; BERYL NOBBS, Christopher, "Sevilla: un importante centro español de construcción de claves y pianos de mediados del siglo XVIII", *Revista de Musicología*, vol. XX, nº 2 (1997), pp. 849-855.
- KINSKY, Georg, *Beethoven Verzeichnis*, Munich-Duisburg: Henle Verlag, 1955.
  - KLASSEN, Janina, "Musikalische Repräsentation, Gender- und soziokulturelle Aspekte der Klavierkultur zwischen 1770 und 1830", en Richard Bösel (ed.), *La cultura del fortepiano 1770-1830*, Bolonia: Ut Orpheus Edizioni, 2009, pp.167-179.
  - KLEINERTZ, Rainer L., "Zwischen Neapel und Madrid: Vicente Martín y Soler und das spanische Königshaus", *Anuario Musical*, vol. 51 (1996), pp. 165-175.
  - KOMLÓS, Katalin, *Fortepianos and Their Music: Germany, Austria and England 1760-1800*, Oxford Monographs on Music, Oxford: Clarendon Press; Nueva York: Oxford University Press, 1995.
  - KRUMMEL, D. W. (ed.), *Guide for Dating Early Published Music*, Kassel, Basel, Tours, Londres: Bärenreiter Verlag, 1974.
  - LABAJO, Joaquina, *Pianos, voces y panderetas. Apuntes para una historia social de la música en España*, Madrid: Endymión, 1988.
  - , "El controvertido significado de la educación musical femenina", Marisa Manchado Torres (coord.), *Música y mujeres, género y poder*, 1998, pp. 85-102.
  - LABRA, Rafael M<sup>a</sup>, *El Ateneo de Madrid. Sus orígenes, desenvolvimiento, representación y porvenir*, Madrid: Aurelio J. Alaria, 1973.
  - LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán, "El papel R. Romaní y la datación de la música española de finales del siglo XVIII (1775-1800), una nueva vía de investigación en la obra de L. Boccherini", *Revista de Musicología*, vol. XXVII, nº 2 (2004), pp. 699-743.
  - LACAL DE BRACHO, Luisa, *Diccionario de la música técnico, histórico, bio-bibliográfico*, Madrid: Editada en el establecimiento tipográfico de San Francisco de Sales, 1899.
  - LATCHAM, Michael, "The check in some early pianos and the development of piano technique around the turn of the 18<sup>th</sup> century", *Early Music*, vol. XXI, nº 1 (1993), pp. 29-42.
  - , "Mozart and the pianos of Gabriel Anton Walter", *Early Music*, vol. XXV, nº 3 (1997), pp. 383-400.
  - , "Mozart and the Pianos of Johann Andreas Stein", *Galpin Society Journal*, 51 (1998), pp. 53-114.

- , *The Stringing, Scaling, and Pitch of Hammerflügel built in the Southern German and Viennese Tradition 1780-1820*, Munich y Salzburgo: Katzbichler, 2000, 2 vols.
- , "Swirling from one level of the affects to another: the expressive *Clavier* in Mozart's time", *Early Music*, vol. XXX, nº 4 (2002), pp. 502-521.
- , "Beethoven's Erard piano: its influence on his compositions and on Viennese fortepiano building", *Early Music*, vol. XXX, nº 4 (2002), pp. 523-539.
- , "Four eighteenth-century cembali", en Luisa Morales (ed.), *Cinco siglos de Música de Tecla Española*, Almería: Asociación Cultural LEAL, 2007, pp. 233-250.
- ; HUBER, Alfons, "Instrumentenkundliche Daten des Mozart-Flügels", en *Mitteilungen des Internationalen Stiftung Mozarteum*, vol. 48 (2000), pp. 226- 231.
- LEÓN TELLO, Francisco José, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Instituto de Estudios Musicales, CSIC, 1974.
  - , "Introducción a la estética y a la técnica española de la música en el siglo XVIII", *Revista de Musicología*, vol. IV, nº 1 (1981), pp. 113-126.
  - LAVAUR, Luis, *Teoría romántica del Cante Flamenco*, Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 1999.
  - LEÓN, Rafael, *Se trata de papel*, Málaga: Universidad de Málaga, 1997.
  - , *Papeles sobre papel*, Málaga: Universidad de Málaga, 1997.
  - LEZA CRUZ, José Máximo, "Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX", en Begoña Lolo (ed.), *Campos interdisciplinarios de la Musicología, SEdeM* vol. 1 (2000), Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 115-141.
  - LIPKOWITZ, Benjamin, "El manuscrito de Villahermosa, una importante fuente de la música de teclado española a finales del siglo XVIII", en Malcom Boyd; Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid: Cambridge University Press, 2000, pp. 235-241.
  - LLORENS, José María, "Alcance y significado de la música española para teclado estudiada y editada en el Instituto Español de Musicología del CSIC", *Anuario Musical*, vol. 48 (1993), pp. 11-45.
  - LLORÉNS, Vicente, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-24)*, Madrid: Castalia, 1979.
  - , *El Romanticismo español*, Madrid: Castalia, 1989.
  - LOESSER, Arthur, *Men, Women and Pianos. A social History*, Nueva York: Dover Publications, 1990, (1ª ed.: Nueva York: Simon and Schuster, 1954).
  - LOLO HERRANZ, Begoña, *La música en la Real Capilla de Madrid, José de Torres y Martínez Bravo (1670-1738)*, Madrid: Universidad Autónoma, 1988.
  - , "La música en la Real Capilla después de la guerra de la Independencia. Breve esbozo del reinado de Fernando VII", *Cuadernos de Arte*, Granada: Universidad de Granada, vol. 26 (1995), pp. 157-169.
  - , "Los fondos de música del archivo del Alcázar de Segovia: un modelo paradigmático para la música del siglo XIX", en Begoña Lolo (ed.), *Campos interdisciplinarios de la Musicología, Sociedad Española de Musicología*, vol. 1 (2000), Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 351-376.
  - ; "La tonadilla escénica, ese género maldito", *Revista de Musicología*, vol. XXV, nº 2 (2002), pp. 439-469.

- , *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII: la tonadilla escénica*, Madrid: Museo de San Isidro, 2003.
- ; LABRADOR, Germán, *Música en los teatros de Madrid I. Antonio Rosales y la tonadilla escénica*, Madrid: Alpuerto, 2005.
- LOMBA Y PEDRAJA, José Ramón, *Costumbristas españoles de la primera mitad del siglo XIX*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1933.
  - LÓPEZ CALO, José, “El italianismo operístico en España en el siglo XIX”, en *La ópera en España*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1984.
  - ; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael; CASARES RODICIO, Emilio (coords.), *España en la Música de Occidente*, vol. 2, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
  - LÓPEZ SERRANO, Matilde, “Libreros encuadernadores de cámara”, *Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte* vol. XIV, (1942), pp. 10-24.
  - , *La encuadernación española*, Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1972.
  - , “El encuadernador Gabriel Gómez Martín”, *Revista de Bibliografía Nacional*, Tomo VI, Fasc. 1 al 4 (1975), pp. 68-69.
  - , *Gabriel de Sancha: editor, impresor y encuadernador madrileño (1746-1820)*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños del CSIC, 1975.
  - LÓPEZ TABAR, Juan, *Los Famosos Traidores. Los afrancesados durante la crisis del Antiguo Régimen (1808-1833)*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
  - MALCOLM, Bilson, “The Viennese fortepiano of the late 18th century: A performer’s introduction to the classical repertoire”, en *Keyboard issue* vol. II, nº 8 (1980) pp. 158-162.
  - ; SUTHERLAND, David, “Mozart’s Walter fortepiano”, *Early Music*, vol. XXIX, nº2 (2001), pp. 333-343.
  - MARÍN, Miguel Ángel, “Music Selling in Boccherini’s Madrid”, *Early Music*, vol. XXXIII, nº 2 (2005), pp. 165-177.
  - , “La recepción de Corelli en Madrid (ca. 1680-ca. 1810)”, en G. Barnett, et al. (eds.), *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d’indagine musicologica e interdisciplinare nel 350 anniversario della nascita*, Florencia: Leo S. Olschki, 2007, pp. 573-637.
  - , *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*, Madrid: Alianza Editorial, 2009.
  - MARSHALL, Robert, *Eighteenth Century Keyboard Music*, Nueva York: Shirmer Books, 1994.
  - MARTÍN MORENO, Antonio, “El padre Feijoo (1676-1764) y los músicos españoles del siglo XVIII”, *Anuario Musical*, vol. XXVIII-XXIX (1976), pp. 221-242.
  - , *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense: Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”, 1976.
  - , *Historia de la música española*, vol. 4. Siglo XVIII, Madrid: Alianza Música, 1984.
  - MARTÍNEZ CUESTA, Juan, *Don Gabriel de Borbón y Sajonia. Mecenas ilustrado en la España de Carlos III*, Valencia: Real Maestranza de Caballería de Ronda-Ed. Pre-Textos, 2003.
  - ; KENYON, Beryl, “El infante don Gabriel (1752-1788) gran aficionado a la música”, *Revista de Musicología*, vol. XI, nº 3 (1988), pp. 767-806.

- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús, *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*, Madrid: CSIC, 1992.
- MELCIOR, Carlos José, *Diccionario enciclopédico de la música*, Lérida: Imprenta barcelonesa de Alejandro García, 1859.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Historia de España*, vol. XXXV: *La época del romanticismo (1808-1874)*, Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- MERCADER RIVA, Juan, *José Bonaparte rey de España (1808-1813). Historia externa del reinado*, Madrid: CSIC, 1971.
- MESONERO ROMANOS, Ramón (1803-1882), *Memorias de un setentón*, Madrid, Ilustración Española y Americana, Madrid: 1881, reimpresión ed. Tebas, 1975.
- , *El antiguo Madrid*, Madrid: Mellado, 1861, reimpresión Madrid: Dossat, 1986.
- , *Escenas y tipos Matritenses*, Enrique Rubio Cremades (ed.), Madrid: Cátedra, 1993.
- MOLL, Jaime, “Una bibliografía musical periódica de fines del siglo XVIII”, *Anuario Musical*, vol. XXIV (1969), pp. 247-258.
- MOLINA NAVARRO, Gabriel, *Libros y editores de Madrid durante cincuenta años*, Madrid: EAU, 1924.
- MONTERO GARCÍA, Josef, “La música de cámara de José Lidón (1748-1827)”, *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, nº 1 (2005), pp. 731-747.
- MONTES ARRIBAS, Beatriz, “La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología*, vol. XX, nº 1 (1997), pp. 467-478.
- , *Histoire du conservatoire royal de musique de Madrid (1830-1874): les enjeux politiques et socio-culturels d'une institution européenne*, Tesis doctoral, Tours: Université François Rabelais, 2002.
- , *La fondation du Conservatoire royal de musique Marie-Christine de Madrid*, Berlín : Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, pp. 161-186.
- MORAL RONCAL, Antonio Manuel, *Gremios e Ilustración en Madrid (1775-1836)*, Madrid: Actas, 1998.
- MORALES, Luisa (introducción y transcripción), *Obras para tecla del siglo XVIII: Ms. Del Monasterio de San Pedro de las Dueñas (León)*, música impresa, Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, Sección de Música Antigua, 1997.
- (ed.), *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2003.
- (ed.), *Cinco siglos de música de tecla española*, Almería: Asociación Cultural Leal, 2007.
- (ed.), *Domenico Scarlatti en España*, Almería: Asociación Cultural Leal, 2009.
- , “Eighteenth-Century Keyboard Music from the Spanish female Monastery of San Pedro de las Dueñas: secular music inside the cloisters”, en: Luisa Morales (ed.), *Cinco siglos de música de tecla española*, Almería: Asociación Cultural Leal, 2007.
- (ed.), *Domenico Scarlatti en España*, Almería: Leal, 2009.
- MYERS BROWN, Sandra, “Las Desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España y sus consecuencias sobre la música (Madrid y Toledo)”, *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, nº 1 (2005), pp. 310-327.

- NAGORE FERRER, María, “Sociedades filarmónicas y de conciertos en el Bilbao del siglo XIX”, *Cuadernos de Arte*, Granada: Universidad de Granada, vol. 26 (1995), pp. 195-206.
- , “La Música coral en España en el siglo XIX”, en Emilio Casares y Celsa Alonso (eds.), *Música española en el siglo XIX*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995, pp. 425-463.
- , “Historia de un fracaso: “El Himno Nacional” en la España del siglo XIX”, *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187-751 (2011), pp. 827-845.
- , “La correspondencia entre Louis Viardot y Santiago de Masarnau (1832-1838). Nuevos datos sobre José Melchor Gomis”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. XIX (2012), pp. 63-89.
- , “El lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz (1830-1868)”, en *A propósito de Albéniz: el piano en España entre 1830 y 1920*, Rosario Álvarez (ed.), Madrid: Sociedad Española de Musicología, en prensa.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier, “Del corral al coliseo”, en Andrés Peláez Martín y Fernando Delgado Cebrián (coord.), *El teatro de Madrid, 1583-1925. Del Corral del Príncipe al teatro de arte*, Madrid: Ayuntamiento, 1983, pp. 15-23.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis; ROPERO NÚÑEZ, Miguel (dirs.) *Historia del Flamenco*, Sevilla: Tartessos S.L., 1995.
- NEWMAN, William Stein, *The Sonata in the Classic Era*, New York, Londres: Norton & co., 1983.
- , *Beethoven on Beethoven: Playing his Piano Music his Way*, Nueva York: Norton, 1988.
- NIETO, Albert, *La digitación pianística*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.
- ÖHM-KÜHNLE, Christoph, *Der Musiker und Klavierbauer Johann Andreas Streicher (1761-1833) – kompositorisches Schaffen und kulturelles Wirken im biografischen Kontext*, Tesis doctoral, Fakultät für Kulturwissenschaften der Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 2008.
- ORTEGA, Judith, *Archivo Histórico de la Unión Musical Española, partituras, Métodos, libretos y libros*, Madrid: SGAE, 2000.
- , “El mecenazgo musical de la casa de Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII: el entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid”, *Revista de Musicología*, vol. XXVII, nº 2 (2004), pp. 643-699.
- , “Repertorio musical en la casa de Benavente-Osuna. El “Yndice de Música” de la Condesa-Duquesa de Benavente de 1824”, *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, nº 1 (2005), pp. 366-391.
- , *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*, Tesis doctoral, UCM, Madrid, 2010.
- PALACIO ATARD, Vicente, *La España del siglo XIX (1801-1898)*, Madrid: Espasa Calpe, 1978.
- PARADA Y BARRETO, José, *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música*, Madrid: B. Eslava, 1868, (Imprenta de Santos Lanxé).
- PAVÍA SIMÓ, JOSÉ, “Dos manuscritos de Teoría y Práctica Musical de José Teixidor”, *Anuario Musical*, vol. 46 (1991), pp. 176-190
- PEDRELL, Felipe, *Diccionario técnico de la música*, Dir. Torres, Isidoro, Barcelona, 1894.
- , *Formas pianísticas*, Madrid: Unión Musical Española, 1918.

- PEDRERO ENCABO, Águeda, “El cambio estilístico de la música para teclado en España a través del manuscrito M1012: tiento, tocata, sonata”, *Anuario Musical*, vol. 51 (1996), pp. 136-156.
- , *La sonata para teclado. Su configuración en España*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1997.
- , *Vicent Todríquez. Peces per a orgue*, Barcelona: Tritó, 2009.
- PERALES DE LA CAL, Ramón, *Papeles Barbieri*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1985.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1843-1920), *Recuerdos de Madrid. Recuerdos y Memorias*, Madrid: Tebas, 1975.
- , *Episodios Nacionales*, Madrid: Espasa Calpe, 2008.
- PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel, *Sonidos en silencio: música y mujeres en la España del siglo XIX: una aproximación al estudio de las grandes ignoradas por la historiografía musical*, Valencia: M. Chelcoip, 2006.
- , “La presencia de libros de música en la vida cotidiana de la alta burguesía de finales del XVIII y primera mitad del XIX. Estudio de dos bibliotecas musicales privadas a través de los protocolos notariales”, *Nassarre*, vol. XVI, nº 2 (2000), pp. 265-287.
- PLANTINGA, León, *Clementi: his Life and Music*, London, Nueva York, Toronto: Oxford University Press, 1977.
- POLLENS, S., *The Early Pianoforte*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- POWELL, Linton (prólogo), *Joaquín Montero. Seis sonatas para clave y fortepiano*, música impresa, Madrid: Unión Musical Española, 1977.
- , *A History of Spanish Piano Music*, Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- QUIÑONES, M<sup>a</sup> Angeles, *Joaquín Tadeo Murguía (1759-1836), primer organista de la Catedral de Málaga*, Málaga: Universidad de Málaga, 1987.
- RASCH, Rudolf, *Music publishing in Europe 1600-1900: concepts and issues, bibliography*, Berlín: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005.
- -----, “The transition from Harpsichord to Pianoforte in the Northern Netherlands”, en Richard Bösel (ed.), *La cultura del fortepiano 1770-1830*, Bolonia: Ut Orpheus Edizioni, 2009, pp.299-321.
- -----, *Beyond notes: improvisation in Western music of the eighteenth and nineteenth centuries*, Turnhout: Brepohls, 2011.
- RATNER, Leonard G., *Classic Music: Expression, Form, and Style*, Nueva York: Schirmer Books, 1980.
- RATTALINO, Piero, *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes*, Cooper City, Florida: SpanPress Universitaria, 1997 (1<sup>a</sup> ed. Milano: Il Saggiatore, 1982).
- REES, Margaret, *French authors on Spain: 1800-1850*, Londres: Grant and Cuttler, 1977.
- REY, Juan José, “Manuscritos de música para tecla en la Biblioteca del Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología*, vol. I, nº 1 (1978), pp. 221-233.
- RIMBAULT, Edward Francis, *The Pianoforte, its Origin, Progress and Construction*, Londres: Coks, 1860.
- RÍOS RUIZ, Manuel; STEINGRESS, Gerhard, *Sobre flamenco y flamencología*, Sevilla: Ediciones de Andalucía, 1998.

- ROBLEDO ESTAIRE, Luis, “La música en la corte de José I”, *Anuario Musical*, vol. 46 (1991), pp. 205-243.
- , “La creación del Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología*, vol. XXIV (2001), pp. 189-238.
- , “El Conservatorio que nunca existió: el proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)”, *Música, Revista del Conservatorio de Música de Madrid*, vol. VII-IX (2000- 2002), pp. 13-26.
- RODRIGO, Antonina, *Figuras y estampas del Madrid goyesco*, Madrid: Avapiés, 1987.
- ROS, Vicente, *La Polaca en el repertorio valenciano*, Valencia: Universidad Católica de Valencia, 2006.
- ROSENBLUM, Sandra P., *Performance practices in Classic Piano Music*, Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- ROUDET, Jeanne (ed.), *Méthodes & Traités en France 1600-1800*, Paris: Fuzeau, J. M., 2004.
- ROWLAND, David, “Early Pianoforte Pedalling: The Evidence of the Earliest Printed Markings”, *Early Music*, vol. XIII, nº 1 (1985), pp. 5-17.
- RUIZ BERRIO, Julio, *La enseñanza en Madrid en tiempos de Fernando VII*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1967.
- , *Política Escolar de España en el siglo XIX (1808-1833)*, Madrid: CSIC, 1970.
- RUIZ CASAUX, Juan Antonio, *La música en la corte de D. Carlos IV y su influencia en la vida musical española*, Madrid: RABASF, 1959.
- RUIZ SALVADOR, Antonio, *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1835-1885)*, Londres: Támesis Books, 1971.
- RUIZ GARCÍA, Ester, *Manual de codicología*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988.
- RUIZ MAYORDOMO, M<sup>a</sup> José; MARINERO, Cristina “La escuela bolera. Coreología”, en Roger Salas (coord.), *La Escuela Bolera*, Madrid: INAEM, 1992, pp. 41-61.
- SAAVEDRA, Isabel, “Lothar Siemens Hernández. El asociacionismo musical en España: el camino hacia un marco legal”, *Revista Española de Musicología*, vol. XXVIII, nº 1 (2005), pp. 269-279.
- SALA, Massimiliano, “L’esperienza mitteleuropea nel panorama musicale parigino dall’ancien régime alla Restaurazione”, en Richard Bösel (ed.), *La cultura del fortepiano 1770-1830*, Bolonia: Ut Orpheus Edizioni, 2009, pp. 221-231.
- SALAS, Roger (coord.), *La Escuela Bolera*, Madrid: INAEM, 1992.
- SALAS VILLAR, Gemma, “Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España” *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. IV (1977), pp. 197-222.
- , *El piano romántico español 1830-1855*, Tesis doctoral, Universidad Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte y Musicología. Oviedo 1997.
- , “La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos para piano”, *Nassarre*, vol. XV, nos. 1-2 (1999), pp. 9-56.
- (prólogo), *El piano romántico español. Santiago Masarnau y Pedro Albéniz*, música impresa, Madrid: ICCMU, D.L. 1999.
- SALAZAR, Adolfo, *El siglo romántico: ensayos sobre el romanticismo y los compositores de la época romántica*, Madrid: J.M. Yagües, 1936.

- , *La música en la sociedad europea, El siglo XIX*, Madrid: Alianza Música, 1984.
- SALDONI, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid: Edición a cargo de Don Antonio Pérez Dubrull, 1868, 3 vol. Reedición facsímil dirigida por Jacinto Torres. Madrid: CEDOM, 1986.
  - SALVETI, Guido, “Il contributo del fortepiano alla pianística odierna”, en Richard Bösel (ed.), *La cultura del fortepiano 1770-1830*, Bolonia: Ut Orpheus Edizioni, 2009, pp. 89-99.
  - SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco, *La mentalidad ilustrada*, Madrid: Taurus, 1999.
  - , *El Absolutismo y las Luces en el reinado de Carlos III*, Madrid: Marcial Pons, 2002.
  - , *La Ilustración Goyesca. La cultura en España durante el reinado de Carlos IV (1788-1808)*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-CSIC, 2007.
  - SÁNCHEZ MANTERO, Rafael, *Liberales en el exilio. La emigración política en Francia en la crisis del Antiguo Régimen*, Madrid: Rialp, 1975.
  - SEBOLD, Russel, *De ilustrados y románticos*, Madrid: El museo universal, 1992.
  - SCHMIDT-BESTE, Thomas, *The Sonata*, Nueva York: Cambridge University Press, 2011.
  - SHADKO, Jacqueline, *The symphony in Madrid: seven symphonies*, Nueva York y Londres: Garland Publishing, 1981.
  - SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar, “Joaquín Tadeo Murguía, propulsor de la música patriótica”, *Revista de Musicología*, vol. V, nº 1 (1982), pp. 163-189.
  - , “Los fondos musicales españoles de los duques de Montpensier”, *Revista de Musicología*, vol. XIV, nos. 1-2 (1991), pp. 71-76.
  - , “Pedro Anselmo Marchal en Madrid (1795-1812) y sus Obras de Tecla dedicadas al Príncipe de Asturias, su Discípulo”, en M<sup>a</sup> Fernanda Cidrais, Manuel Morais, Rui Vieira (eds.), *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música de la Fundación Gulbenkian, 1992, pp. 535-543.
  - SIERRA, Juan Carlos, *El Madrid de Larra*, Madrid: Silex, 2006.
  - SIMÓN DÍAZ, José, “La prensa española en la época de Zorrilla”, en *Estudios Románticos*, Valladolid: Casa Museo-Zorrilla, 1975.
  - SIMÓN PALMER, M<sup>a</sup> del Carmen, *La enseñanza privada seglar en Madrid (1820-68)*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 1972.
  - , “Planos y noticias de algunos teatros madrileños del siglo XIX”, en Andrés Peláez Martín y Fernando Delgado Cebrián (coord.), *El teatro de Madrid, 1583-1925. Del Corral del Príncipe al teatro de arte*, Madrid: Ayuntamiento, 1983, pp. 51-73.
  - SOMFAI, László, *The Keyboard Sonatas of Josef Haydn: Instruments and Performance Practice, Genres and Styles*, Chicago: Chicago University Press, 1995.
  - SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.
  - , *Arte y sociedad en Galdós*, Madrid: Gredos, 1970.
  - , *Las reinas de España y la música*, Madrid: Banco de Bilbao, 1984.
  - SORIANO FUERTES, Mariano, *Historia de la música española desde la venida de los Fenicios hasta el año 1850*, Juan José Carreras (ed.), Madrid: ICCMU, 2007.



- SOTO VISO, Margarita, “La biblioteca Adalid hasta 1827: Recepción de la música instrumental en A Coruña en el primer cuarto del siglo XIX”, *Revista de Musicología*, vol. XVI, nº 6 (1993), pp. 3488-3509.
- STEINER, Thomas (ed.), *Instruments á claviers, expressivité et flexibilité sonore*, Berna: Peter Lang S.A., Editions scientifiques européennes, 2004.
- SUAREZ PAJARES, Javier, “El repertorio bolero en la primera mitad el siglo XIX”, en Roger Salas (coord.), *La Escuela Bolera*, Madrid: INAEM, 1992, pp. 161-169.
- SUBIRÁ, José, *El hispanismo y el italianismo musicales en época de la tonadilla*, Madrid: Imprenta Municipal, 1924.
- , *La música en la casa de Alba*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1927.
- , *Historia de la música teatral en España*, Madrid: Labor, 1945.
- , “La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX”, *Anuario Musical*, vol. I (1946), pp. 181-194.
- , *El Teatro del Real Palacio (1849-1851)*, Madrid, Instituto de Musicología, CSIC, 1950.
- , “Dos madrileñizados músicos en Madrid: Boccherini y Brunetti”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 2 (1967), pp. 323-331.
- , “Un insospechado inventario musical del siglo XVIII”, *Anuario Musical*, vol. XXIV (1969), pp. 227-236.
- , *Temas musicales madrileños*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 1971.
- , “La música de cámara palatina en el siglo XVIII y principios del XIX”, en *Temas musicales madrileños*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 1971, pp. 25-41.
- SUSTAETA, Ignacio, “La música en las fuentes hemerográficas del XVIII español. Referencias musicales en la Gaceta de Madrid y artículos de música en los papeles periódicos madrileños”, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- SUTHERLAND, David A., “La evidencia más temprana del lenguaje técnico del piano”, en Luisa Morales (ed.), *Claves y pianos españoles: Interpretación y repertorio hasta 1830*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, 2003, pp. 133-140.
- TEIXIDOR Y BARCELÓ, José, *Historia de la música “española” y Sobre el verdadero origen de la música*, Begoña Lolo (ed.), Lérida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996.
- TEMPERLEY, Nicholas (ed.), *The London Pianoforte School, 1766-1860*, Nueva York & Londres: Garland Publishing, 1985.
- TODD, R. Larry (ed.), *Nineteenth-Century Piano Music*, Nueva York: Routledge, 2004.
- TORRES, Jacinto, *Bibliografía de la Literatura Musical Española. Repertorio básico de fuentes impresas*, Madrid: Universidad Complutense, 1978.
- (coord.), *Recursos Musicales en España*, Madrid: Ministerio de Cultura, Centro de Documentación Musical, 1985.
- , “La prensa musical española en el siglo XIX. Bases para su estudio”, en *Periodica Musica*, RIPM, Maryland: The University of Maryland at College Park, VIII, 1990, pp. 1-12.
- , *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*, Madrid: Universidad Complutense, 1991.

- , "Fuentes para la historiografía musical española del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas", *Revista de Musicología*, vol. XIV, nos. 1-2 (1991), pp. 33-50.
- , "El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX", *Revista de Musicología*, vol. XVI, nº 3 (1993), pp. 1679-1700.
- TORTELLA, Jaime, *Boccherini. Un músico italiano en la España ilustrada*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002.
  - VAREY, J.E., *Los títeres y otras diversiones de Madrid, 1758-1840. Estudios y documentos*, Londres: Tamesis books Limited, 1972.
  - VAZQUEZ TUR, Mariano, *El piano y su música en el siglo XIX en España*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Santiago de Compostela, 1988.
- , "Piano de salón y piano de concierto en la España del siglo XIX", *Revista de musicología*, vol. XIV, nos. 1-2 (1991), pp. 225-248.
- VEGA TOSCANO, Ana, "Métodos españoles de piano en el siglo XIX", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. V (1998), pp. 129-146.
  - VILAR, Josep María, "Sobre la difusió de les obres de Pleyel a Catalunya", *Anuario Musical*, vol. 50 (1995), pp. 185-199.
  - VILCHES, Jorge, *Liberales de 1808*, Madrid: Fundación FAES, S.L.U., 2008.
  - VILLACORTA BAÑOS, Francisco, *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal, 1808-1931*, Madrid: Siglo XXI, 1980.
  - VILLEGAS GARCÍA, Mariano, *J. Ibarra, el grabado y las artes impresoras en el Madrid del siglo XVIII*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1993.
  - VIRGILI BLANQUET, M<sup>a</sup> Antonia, "La música en la Guerra de la Independencia: una nueva fuente documental para su estudio", *Revista de Musicología*, vol. 46 (1991), pp. 51-61.
- , "La música religiosa en el siglo XIX español", *Revista catalana de Musicología*, vol. II, (2004), pp. 181-202.
- WALTER, Horst, "Haydn Klaviere", en *Haydn-Studien* vol. II, nº 4 (1970), pp. 256-258.
  - WEGERER, Kurt, "Beethovens Hammerflügel und ihre Pedale", *Österreichische Musikzeitschrift* vol. XX, nº 4 (1965), pp. 201-211.
  - WINTER, Robert, "Orthodoxies, Paradoxes, and Contradictions: Performance Practices in Nineteenth-Century Piano Music", en: TODD, R. Larry (ed.), *Nineteenth-Century Piano Music*, Nueva York: Routledge, 2004, pp. 12-34.
  - WITT-DÖRRING, Christian, "Mit Musik wohnen. Das Klavier im Innenraum der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts", en Richard Bösel (ed.), *La cultura del fortepiano 1770-1830*, Bolonia: Ut Orpheus Edizioni, 2009, pp. 23-31.
  - WOLF, Eugene; WOLF, Jean, "Rastrology and its use in eighteenth-century manuscript studies", en Wolf, Eugene; Roesner, E.H. (eds.), *Studies in Musical Sources and Style: Essays in Honour of Jan LaRue*, Madinson: A-R Editions, 1990, pp. 237-91.
  - WOLF, Eugene; ROESNER, Edward (eds.), *Studies in Musical Sources and Style: Essays in Honour of Jan LaRue*, Madinson: A-R Editions, 1990.
  - WOLFE, Richard, *Early American Music Engraving and Printing: A History of Music Publishing in America from 1787 to 1825*, Urbana: Published in cooperation with the Bibliographical Society of America by the University of Illinois Press, III, 1980.

- YÁÑEZ NAVARRO, Celestino, “Música para pianoforte, órgano y clave en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX”, *Anuario Musical*, vol. 62 (1999), pp. 291-333.
- ZIELINSKI, Tadeusz A., *Chopin, sein Leben, sein Wrk, seine Zeit*, Bergisch Gladbach (Alemania): Gustav Lübbe Verlag, 1999.

## ***APÉNDICES***

---



## **APÉNDICE 1**

### **BASE DE DATOS CON LAS FUENTES PRIMARIAS**

#### **Aclaraciones:**

- Hemos mantenido los títulos originales evitando hacer correcciones en ellos.
- En el apartado “autor” hemos colocado el compositor de la obra. Si se trata de una reducción o arreglo de una obra preexistente hemos citado quien la ha realizado y hemos añadido entre corchetes el compositor de la obra original. De esta manera hemos podido obtener una relación tanto de los arreglistas como de los autores.
- El año de edición no figura en una gran parte de las partituras. Hemos colocado entre corchetes el año estimado que hemos extraído de otras referencias.
- En “signatura” figuran los archivos y bibliotecas en los que hemos consultado las partituras.

AÑO EDICIÓN	TÍTULO	AUTOR	EDITOR	ESTAMPADOR	Nº PLANCHAS	ALMACÉN	SIGNATURA
-------------	--------	-------	--------	------------	-------------	---------	-----------

## ALEMANDAS

[Ca. 1800]	Alemanda, en: Cuaderno de minuets y contradanzas	Anónimo	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	Calle de Toledo esquina a la de Latoneros segunda	AGP, MDESC, MD/C/76 (4)
1804	[Cinco] Allemandes, en: Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique	Adam, Jean Louis	Imprimerie Conservatoire Impérial, Paris	La roy, Paris	No consta	No consta	RABASF, A/2129
[Ca. 1800-05]	Alemanda con variaciones de Moreti	Anónimo	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[Ca. 1800-05]	[Nueve] Alemandas	Anónimo	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[Ca. 1800-05]	Alemanda, en: Rudimentos para el Forte piano	Lamprucker, Matias	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1192
[Ca. 1821]	Alemanda, en: Danses nationales de chaque pays, dédiées aux dames	Dugazon, Gustave	No consta	Richomme, Gide fils, Paris	No consta	No consta	BNE, M/562
1825	Air Allemand: oe. 1	Hummel, Johan N.	Johann Peter Pixis	No consta	493	Mce. Schlesinger	BNE, MP/3590/1

## BAILES

[ca. 1796]	Six petits Aïrs, en : Nouvelles Leçons de Clavecin ou Piano-Forté	Bemetzrieder, Antoine	P. Porro, Magazin de Musique, Instrument et Cordes, Rue Beaurepaire, nº 16, Paris	P. Porro, Magazin de Musique, Instrument et Cordes, Rue Beaurepaire, nº 16, Paris	No consta	P. Porro, Magazin de Musique, Instrument et Cordes, Rue Beaurepaire, nº 16, Paris	BNE, M/2515
1804	Hongroise, en: Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique	Adam, Jean Louis	Imprimerie Conservatoire Impérial, Paris	La roy, Paris	No consta	No consta	RABASF, A/2129
1804	Anglaise, en: Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique	Adam, Jean Louis	Imprimerie Conservatoire Impérial, Paris	La roy, Paris	No consta	No consta	RABASF, A/2129
1804	[Dos] Air de danse, en: Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique	Gluck, Christoph W.	Imprimerie Conservatoire Impérial, Paris	La roy, Paris	No consta	No consta	RABASF, A/2129
1804	Air, en: Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique	Mozart, Amadeus W.	Imprimerie Conservatoire Impérial, Paris	La roy, Paris	No consta	No consta	RABASF, A/2129
[Ca. 1800-05]	Bayle Ingles	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[Ca. 1800-05]	Baile de la comedia	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[Ca. 1800-05]	La gaditana	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232

[Ca. 1800-05]	Bayle Ingles, en: Rudimentos para el forte piano	Lamprucker, Matias	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1192
[Ca. 1800-05]	Bayle La Sandrina, en: Rudimentos para el forte piano	Lamprucker, Matias	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1192
1811	Ayre favorito, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Clementi, Muzio	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	No consta	No consta	BNP, 1080/2.V BA
1811	[Tres] Ayres, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Mozart, W. Amadeus	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	No consta	No consta	BNP, 1080/2.V BA
1811	[Seis] Ayres del país de Gales, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Clementi, Muzio	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	No consta	No consta	BNP, 1080/2.V BA
1811	Ayre persiano, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Clementi, Muzio	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	No consta	No consta	BNP, 1080/2.V BA
1811	Ayre escocés, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Clementi, Muzio	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	No consta	No consta	BNP, 1080/2.V BA
1811	[Cuatro] Ayres de Irlanda, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Clementi, Muzio	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	No consta	No consta	BNP, 1080/2.V BA
1811	Ayre de Irlandés, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Cramer, Johann Baptist	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	No consta	No consta	BNP, 1080/2.V BA
1811	Ayre Inglés con dos variaciones, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Bomtempo, João Domingos	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	No consta	No consta	BNP, 1080/2.V BA



AÑO EDICIÓN	TÍTULO	AUTOR	EDITOR	ESTAMPADOR	Nº PLANCHAS	ALMACÉN	SIGNATURA
-------------	--------	-------	--------	------------	-------------	---------	-----------

1811	Ayre por Paisiello, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Clementi, Muzio	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	No consta	No consta	BNP, 1080/2.V BA
1811	Ayre Inglés, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Clementi, Muzio	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	No consta	No consta	BNP, 1080/2.V BA
1811	Ayre español arreglado como Rondó, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Steibelt, Daniel	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	No consta	No consta	BNP, 1080/2.V BA
[1817-1824]	Aire, en: Principios o Lecciones progresivas para Forte-Piano	López Remacha, Miguel	Bartolomé Wirmbs	Bartolomé Wirmbs	No consta	Librería Orea	BNE, MC/3763/1
[Ca. 1816]	Baile ruso, en: Choix de danses caractéristiques de diverses nations de l'Europe	Hummel, Johann N.	Artaria et Comp., Viena	Artaria et Comp., Viena	2444	Artaria et Comp., Viena	BNE, MC/4197/2
[Ca. 1816]	Baile alemán, en: Choix de danses caractéristiques de diverses nations de l'Europe	Hummel, Johann N.	Artaria et Comp., Viena	Artaria et Comp., Viena	2444	Artaria et Comp., Viena	BNE, MC/4197/2
[Ca. 1816]	Baile escocés, en: Choix de danses caractéristiques de diverses nations de l'Europe	Hummel, Johann N.	Artaria et Comp., Viena	Artaria et Comp., Viena	2444	Artaria et Comp., Viena	BNE, MC/4197/2
[Ca. 1816]	Baile francés, en: Choix de danses caractéristiques de diverses nations de l'Europe	Moscheles, Ignaz	Artaria et Comp., Viena	Artaria et Comp., Viena	2369	No consta	BNE, MC/4197/4
[Ca. 1816]	Bailes rusos, en: Choix de danses caractéristiques de diverses nations de l'Europe	Moscheles, Ignaz	Artaria et Comp., Viena	Artaria et Comp., Viena	2369	No consta	BNE, MC/4197/4
[Ca. 1816]	Danzas húngaras, en: Choix de danses caractéristiques de diverses nations de l'Europe	Moscheles, Ignaz	Artaria et Comp., Viena	Artaria et Comp., Viena	2369	No consta	BNE, MC/4197/4
[1817-1824]	Paso doble militar, en: Principios o Lecciones progresivas para piano forte	López Remacha, Miguel	Bartolomé Wirmbs	Bartolomé Wirmbs	No consta	Librería Orea	BNE, MC/3763/1
1821	Baile escocés, en: Étrennes á Terpsichore dédiées aux dames ou Recueil de contredanses, anglaises et walzes	Marque, Auguste	Paris: Gide fils, 1821:	Richomme, Paris	No consta	Gide fils, Paris	BNE, M/561
1821	Baile inglés, en: Étrennes á Terpsichore dédiées aux dames ou Recueil de contredanses, anglaises et walzes	Marque, Auguste	Paris: Gide fils, 1821:	Richomme, Paris	No consta	Gide fils, Paris	BNE, M/561
[Ca. 1821]	Baile escocés, en: Danses nationales de chaque pays, dédiées aux dames	Dugazon, Gustave	No consta	Richomme, Paris	No consta	Gide fils, Paris	BNE, M/562
[Ca. 1821]	Baile inglés, en: Danses nationales de chaque pays, dédiées aux dames	Dugazon, Gustave	No consta	Richomme, Paris	No consta	Gide fils, Paris	BNE, M/562
[Ca. 1821]	Baile ruso, en: Danses nationales de chaque pays, dédiées aux dames	Dugazon, Gustave	No consta	Richomme, Paris	No consta	Gide fils, Paris	BNE, M/562

	1830	Baile inglés, en: Noche de carnaval	Belluzi, Andrés	León Lodre, Carrera de S. Gerónimo, nº 23. Madrid	León Lodre, Carrera de S. Gerónimo, nº 23. Madrid	No consta	Antonio Hermoso	BNE, M.REINA/28(1) y (3)
	[Ca. 1830]	Zwei Tänze für das Piano forte zu 4 H[änden]	Müller, C.F. Carl Fr.	F.S. Lischke, Berlin	No consta	1979	No consta	BNE, M.REINA/28(13)
	1833 y 1835	Tiroleza [con tres variaciones], en: Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el Piano-Forte	Masarnau, Santiago	Bartolomé Wirmbs, almacén de Hermoso frente a las Gradas de San Felipe el Real, Madrid	Bartolomé Wirmbs, almacén de Hermoso frente a las Gradas de San Felipe el Real, Madrid	No consta	Bartolomé Wirmbs, almacén de Hermoso frente a las Gradas de San Felipe el Real, Madrid	RB, Mus.715.
	1833 y 1835	Aire ruso, en: Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el Piano-Forte	Masarnau, Santiago	Bartolomé Wirmbs, almacén de Hermoso frente a las Gradas de San Felipe el Real, Madrid	Bartolomé Wirmbs, almacén de Hermoso frente a las Gradas de San Felipe el Real, Madrid	No consta	Bartolomé Wirmbs, almacén de Hermoso frente a las Gradas de San Felipe el Real, Madrid	RB, Mus.715.

## BATALLAS

	[1800-05]	La Toma de Marengo, en: Rudimentos para el forte piano	Lamprucker, Matias	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1192
	[Ca. 1808]	Batalla de Praga	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
	[Ca. 1808]	Batalla de Marengo	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
	[Ca. 1808]	Batalla de Austerlitz	Jadin, Louis	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
	[Ca. 1809]	La batalla de Baylén y rendición del General Dupont al ejército español patriótico al mando de los generales Castaños y Redding	Weldon, Peter	Goulding, Phipps, D'Almaine & Cº, London	No consta	No consta	No consta	BNE, MP/2391/7
	[181?]	The battle of the Pyrennes	Latour, T.	Clementi & Cº, London	Clementi & Cº, London	No consta	Clementi & Cº, London	BNE, MC/3890/13

## BOLERAS

	[1800-1805]	Boleras manchegas	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
	[1800-1805]	Cuatro Boleras	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
	[18??]	Boleras sevillanas	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M.REINA/2
	[18??]	Boleras sobre la cachucha	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M.REINA/2
	1811	Bolero favorito Español, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Clementi, Muzio	Clementi, Banger, Collard, Davis y	Clementi, Banger, Collard,	No consta	No consta	BNP, BA 1080/2.V

AÑO EDICIÓN	TÍTULO	AUTOR	EDITOR	ESTAMPADOR	Nº PLANCHAS	ALMACÉN	SIGNATURA
-------------	--------	-------	--------	------------	-------------	---------	-----------

				Collard, Cheapside nº 26, London	Davis y Collard, Cheapside nº 26, London			
1811	Bolero Español, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Clementi, Muzio	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	No consta	No consta	BNP, BA 1080/2.V	
[Ca. 1818]	Boleros que se bailan en los teatros de la Corte	Nonó, José	Ymprenta del Conservatorio. Madrid	Ardit y Nono	No consta	Librería de Rodríguez [Calle de Carretas] y Almacén de música de los Srs. Nonó y Ardit. Calle de la Luna13, Madrid	BNE, Mp/4602/26(1)	

## CACHUCHAS

[1800-05]	La cachucha	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[Ca. 1820]	La cachucha, grandes variaciones para forte piano	Blanco Camarón, Manuel	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso	BNE, MC/3765/55
[Ca. 1820]	Rondó brillante a la tirana para piano forte sobre los temas del Trípoli y la Cachucha	Albéniz, Pedro	Real establecimiento Litográfico	Real establecimiento Litográfico	No consta	No consta	BNE, M.REINA/16(1)
[Ca. 1830]	Wals de la cachucha	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M.REINA/2
[Ca. 1830]	Boleras de la cachucha	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M.REINA/2

## CANCIONES PARA PIANO

[Ca. 1800]	Canción La sombra de la noche	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
[Ca. 1800]	[Dos] Canciones patrióticas	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
[Ca. 1800]	Canción del Catinat en el Quadro	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
[Ca. 1800]	[Tres] Canciones	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
[Ca. 1800]	Canción del preso	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
[Ca. 1800]	Canción patriótica: el soldado en el campo de batalla: Marchemos amigos	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
[Ca. 1800]	Canción Faeton	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
[Ca. 1800]	Canción Zagalas del valle	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233

[Ca. 1800]	Canzoneta de la ópera: Quien porfía mucho alcanza [Manuel del Pópulo Vicente García]	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
[Ca. 1800]	Canzoneta de Moreti	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
[Ca. 1800]	Canción de la ópera el Califa de Bagdad [Boieldieu]	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
1801	Canción para forte piano	No consta	Vicente Garviso, c/ Jacometrezo, Plazuela del Conde de Moriana, entre n.17-18. Madrid	Vicente Garviso	No consta	Imprenta Nueva de Música, c/ Jacometrezo, Madrid	BNE, M/2463(2), MP/2453/4, MP/2453/5
[1805]	El Marinerito y variaciones	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
[1805]	Canzoneta de la ópera Quien porfía mucho alcanza [Manuel del Pópulo Vicente García]	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
1808	A las armas corred, españoles	Del Corral, Manuel Antonio	No consta	No consta	No consta	No consta	BNE, R/62561
[1810-20]	Canción patriótica dedicada a los yngleses [sic]		Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, R/62549
1811	Canción marcial favorita español, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Clementi, Muzio	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	No consta	No consta	BNP, BA 1080/2.V
[ca.1820]	España de la guerra	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	Hidalgo	BNE, R/62538
[1817-1824]	Canción árabe dulce melancolía, en: Principios o Lecciones Progresivas para Forte-Piano	López Remacha, Miguel	Bartolomé Wirmbs	Bartolomé Wirmbs	No consta	Librería Orea	BNE, MC/3763/1
[1817-1824]	Cancioncillas, en: Principios o Lecciones progresivas para Forte-Piano	López Remacha, M.	Bartolomé Wirmbs	Bartolomé Wirmbs	No consta	Librería Orea	BNE, MC/3763/1
1826	Canzoneta, en: Lecciones metódico progresivas	Sobejano y Ayala, José	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5,2.c

## CAPRICIOS

1808	Six grands caprices pour le pianoforte, Liv. I	Müller, August E.	C.F.Peters, Leipzig	C.F.Peters, Leipzig	600	No consta	BNE, MP/4025/30(1)
1808	Six grands caprices pour le pianoforte, Liv. II	Müller, August E.	C.F.Peters, Leipzig	C.F.Peters, Leipzig	605	No consta	BNE, MP/4025/30(2)
1812	Trois grands caprices pour le pianoforte, Liv.III, oeuv.31	Müller, August E.	C.F.Peters, Leipzig	C.F.Peters, Leipzig	953	No consta	BNE, MP/4025/30(3)
1812	Trois grands caprices pour le piano forte, Liv. IV: oeuv. 34	Müller, August E.	C.F.Peters, Leipzig	C.F.Peters, Leipzig	736	No consta	BNE, MP/4025/30 (4)
1818	Trois grands caprices pour le pianoforte, Liv.V	Müller, August E.	C.F.Peters, Leipzig	C.F.Peters, Leipzig	1295	No consta	BNE, MP/4025/30(5)
[Ca. 1824]	Caprice Op. 49	Hummel, Johann	Mce. Schlesinger,	M. M. Richomme	M.S. 125,	No consta	BNE,MP/ 3586/2

AÑO EDICIÓN	TÍTULO	AUTOR	EDITOR	ESTAMPADOR	Nº PLANCHAS	ALMACÉN	SIGNATURA
-------------	--------	-------	--------	------------	-------------	---------	-----------

			N.	Paris	et Marquerie frères, Paris	M.S. 182		
<b>CONTRADANZAS</b>								
	[Ca. 1800]	Contradanzas [doce] en: Cuaderno de minuets y contradanzas	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	Calle de Toledo	AGP, MDESC, MD/C/76 (4)
	[1805]	[Doce] Contradanzas, en: Rudimentos para el forte piano	Lamprucker, Matias	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1192
	[1800-05]	[Dos] Contradanzas francesas	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
	[1800-05]	Contradanza La Gravina	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
	[1800-05]	Contradanza La Alava	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
	[1800-05]	[Trece] Contradanzas inglesas	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
	[1800-05]	[Cuatro] Contradanzas francesas	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
	[1800-05]	Contradanza de las mascarás	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
	[1800-05]	Contradanza de la Reyna Dña. Mª Isab.	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
	[1800-05]	Contradanza inglesa, en: Rudimentos para el forte piano	Lamprucker, Matias	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1192
	[1800-05]	Contradanza del Canalo, en: Rudimentos para el forte piano	Lamprucker, Matias	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1192
	1802	Contradanzas en: Ensayos músicos	Hurtado y Torres, Mª Carmen	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, MP/2421/7
	[1817-24]	Tres graciosas contradanzas para piano forte de compás muy marcado para baylar	J. E. I.	Bartolomé Wirmbs, calle del Turco	Bartolomé Wirmbs, calle del Turco	No consta	Bartolomé Wirmbs, calle del Turco	BNE, MC/4933/68
	1818	Contradanza de S.M. la Reina de España	Nonó José	Ymprenta de Música del Conservatorio	Ardit y Nonó	No consta	Ardit y Nonó	BNE, MP/4602/26(6)
	[1817-1824]	Contradanzas, en: Principios o Lecciones progresivas para Forte-Piano	López Remacha, M.	Bartolomé Wirmbs	Bartolomé Wirmbs	No consta	Librería Orea	BNE, MC/3763/1
	1820	[Cuatro] Contradanzas, en: Música para Forte piano	Vedruna, Dolores	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1194
	1821	Contradanza, en: Étrennes à Terpsichore dédiées aux dames ou Recueil de contredanses, anglaises et walses	Marque, Auguste	Richomme, Gide fils, 1821 Paris	No consta	No consta	Gide fils, Paris	BNE, M/561
	1826	La rosiniana o Las veladas de Terpsichore, colección selecta de rigodones, walses y contradanzas extractadas de las óperas de Rossini	No consta	Bartolomé Wirmbs	Bartolomé Wirmbs, calle Hortaleza, Madrid	421 a 433, 561, 569 y 718, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428,	Carrera de S. Gerónimo y en la librería de Hermoso	BNE, M/412

						429		
	[182x]	Cinco Contradanzas y un Vals	No consta	Antonio Ronzi y Cia.	No consta	A. 10 R.	Librería de Dn. Tomás	BNE, MC/4933/67
	1830	Contradanzas, en: Noche de carnaval o Colección de piezas escogidas para bailes de salón	Belluzi, Andrés	León Lodre, Carrera de S. Gerónimo, nº 23. Madrid	León Lodre, Carrera de S. Gerónimo, nº 23. Madrid	No consta	Antonio Hermoso	BNE, M.REINA/28(1), (3)
	[Ca. 1831]	Vals y contradanza sacada de la introducción y coro de la Cenerentola [Gioachino Rossini]	No consta	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso y Sanz	BNE, MC/4933/6
	[Ca. 1830]	Sesta tanda de rigodones, en: Colección de piezas escogidas para baile de salón	Belluzzi, Andrés	No consta	No consta	No consta	No consta	BNE, M.REINA/28(1)

## DIVERTIMENTOS

	1809	Das belebte Gemählde, le tableau animmé: divertissement Op. 33	Hummel, Johan N.	Artaria et Co., Vienne	Artaria et Co., Vienne	No consta	No consta	BNE, MC /3887/14
	[180?]	Divertimento para clave o piano forte	Llorente y Sola, Diego	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, MP/3172/8
	1812	Le retour du printemps: divertissement pour le piano forte	Pacini, Paris	No consta	No consta	102	Mme. Duhan & Cie.	BNE, MC/3890/5
	1815	L'ambigu, divertissement pour le piano forte	Cramer, Johann Baptist	Artaria & Co., Vienne	Artaria & Co., Vienne	2422	No consta	BNE, MC/3890/4
	1817	Divertimento para piano forte sobre el tema de La polacca en La Griselda	Córdoba, A.F. de	Bartolomé Wirmbs, calle del Turco, Madrid	Bartolomé Wirmbs	4	Bartolomé Wirmbs	BNE, MI/3(9),M/1955(9)
	[1817]	Divertimento nuevo de la Contradanza del embarcadero, quando se embarcan S.S.M.M. y A.A. en el estanque del Real Sitio del Retiro	J.J.B.	Bartolomé Wirmbs	Bartolomé Wirmbs	20	Ortega, calle de Carretas	BNE, MP/4602/26(7)
	[Ca.1825]	[Trois] Divertissements en forme de Caprice, Op. 105	Hummel, Johann N.	Mce. Schlesinger, Paris	M. M. Richomme et Marquerie frères, Paris	M.S. 310, M.S. 311, M.S. 313, M.S. 419,	No consta	BNE, MP/3591/4
	[Ca.1829]	Divertissement pathétique pour le piano forte seul	Müller, C.F. Carl Fr.	Falter et fils, marchands de musique et instruments, Paris	No consta	67	Falter et fils, Paris	BNE, M.REINA/28(9)
	1830	Las campanas de Madrid, divertimento para piano forte	Sobejano, José	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso	BNE, MC/4933/55
	[Ca.1830]	Le danse, divertissement nouveau á quatre mains pour le piano forte, oeuv. 30	Müller, C.F. Carl Fr.	F. Lischke, Berlin	No consta	2190	No consta	BNE, M.REINA/28(12)
	[Ca.1830]	À la Pologne: divertissements gentils pour le piano forte, ouv.48	Müller, C.F. Carl Fr.	Berlin: C.F. Müller, Steindr. V. I. Veit	No consta	No consta	No consta	BNE, M.REINA/28(14)

## FANDANGOS

AÑO EDICIÓN	TÍTULO	AUTOR	EDITOR	ESTAMPADOR	Nº PLANCHAS	ALMACÉN	SIGNATURA
-------------	--------	-------	--------	------------	-------------	---------	-----------

[1800-05]	Fandango con diferencias	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[1800-05]	Fandango alegre	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[1800-05]	Fandango para piano: variado	Gibert, Francisco Javier	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	AGP, MDESC, MD/C/90(19)
[1802-06]	Fandango, en: Air de les Noces de Gamache varie pour le piano forte	Dumouchau, Charles- François	Mme. Duhan et Cie., Paris	No consta	172	Benoit Pollet, magasin de musique	BNE, MP/2424/3
[1816]	Fandango, en: Choix de danses caractéristiques de diverses nations de l'Europe avec les danses exécutées à l'occasion du séjour des Hates- Puissances à Vienne pendant les années 1814 et 1815 pour le piano forte	Hummel, Johann N.	Artaria et Comp., Viena	Artaria et Comp., Viena	2444	Artaria et Comp., Viena	BNE, MC/4197/2
[182?]	Fandango (Baile característico español) arreglado para pianoforte	No consta	Lodre, Carrera de San Gerónimo, Madrid	Lodre, Carrera de San Gerónimo, Madrid	No consta	Lodre, Carrera de San Gerónimo, Madrid	BMAM, N332
[1821]	Fandango, en: Danses nationales de chaque pays, dédiées aux dames	Dugazon, Gustave	No consta	Richomme, Gide fils, Paris	No consta	No consta	BNE, M/562
[1830]	Fandango intermediado con rondeña para forte-piano	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M.REINA/2

## FANTASÍAS

[1810-20]	Grande fantaisie avec sept variations sur un air de danse favori appelé La Jeanne	Steibelt, Daniel	Mme. Duhan et Compie. Boulevard Poissonnière, n. 10, Paris	Mme. Duhan et Compie. Paris	271	Aux Deux lyres, Paris	BNE, MC/3890/3
[1807-11]	Fantaisie sur différents chants e l'opera des Bardes variée pour le piano forte	Rigel, Henri-Jean	Imbault, Paris	No consta	536	No consta	BNE, MC/3890/1
1815	Militairische Fantasie für's Piano-forte: Die Bataille bey Belle Alliance : am 18ten Juny 1815	Johnson	Johann André	No consta	3528	No consta	BNE, MC/3890/24
[1820]	La ricordanza: fantasía con variaciones sobre un tema original para forte-piano	Masarnau, Santiago	Rl. Estº Litº (Real Establecimiento Litográfico)	José León, calle de la Gorguera, Madrid	870	José León, calle de la Gorguera, Madrid	BNE, MP/310/23
[1824]	Fantasie Op. 18	Hummel, Johann N.	Mce. Schlesinger, Paris	M. M. Richomme et Marquerie freres, Paris	M.S. 125, M.S. 182	No consta	BNE,MP/ 3586/2
1829	Grande fantaisie pour le piano forte	Héroid, Ferdinand	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, MP/1890(10)
[1830]	Fantaisie brillante pour piano sur des motifs de Silvana [Weber]	Neustedt, Ch.	E. Heu, Paris	Jannin & Denis, Imp. Michelet, Paris	Ch.N. 15	No consta	BNE, MP/4029/26

[1830]	Fantaisie brillante sur Les mousquetaires de la reine	Rosellen, Nenri	Ricordi, Milano	Ricordi, Milano	5072	Schlesinger, Rue Richelieu, 97. Wessel	BMAM, N/332 y BNE, M/4480(10)
[1832]	Grande fantasia per piano-forte a tre mani sopra diversi tema favoriti del Mo. Rossini	Corticelli, Gaetano	Milano : Gio. Ricordi. Firenze : Ricordi e C°.	Milano : Gio. Ricordi. Firenze : Ricordi e C°.	6617. Ricordi	No consta	MC/3890/14

## FUGAS

[1801-1810]	Prelude and fugue for the piano forte, Op.5	Berger, Ludwig	Clementi &co., Cheapside, n° 26 London	Clementi &co., Cheapside, n° 26 London	No consta	Clementi &co., Cheapside, n° 26 London	BNE, MC/3890/9
[1824]	Trois fugues Op. 7	Hummel, Johann N.	Mce. Schlesinger, Paris	M. M. Richomme et Marquerie frères, Paris	M.S. 125, M.S. 182, M.S. 183, M.S. 184, M.S. 194, M.S. 210	No consta	BNE, MP/ 3586/2

## GAITAS

[1800-05]	Gaita gallega	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
-----------	---------------	-----------	------------	------------	------------	-----------	-------------

## GALOPS

[1816]	Galop, en: Choix de danses caractéristiques de diverses nations de l'Europe	Moscheles, Ignaz	Artaria et Co., Vienne	Artaria et Co., Vienne	2369	No consta	BNE, MC/4197/4
1830	Galop, en: Noche de carnaval o Colección de piezas escogidas para baile de salón	Belluzi, Andrés	León Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo, n° 23, Madrid	León Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo, n° 23, Madrid	No consta	Antonio Hermoso	BNE, M.REINA/28(1) y (3)
[1830]	El brillante: mazurca y galop en los bailes de Sta. Catalina	No consta	León Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo, n° 23, Madrid	León Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo, n° 23, Madrid	No consta	No consta	BNE, M.REINA/16(18)
[1830]	Mazurca y galop tocada por la música de los lanceros de la G.R.	No consta	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso y Carrafa	BNE, MC/4933/76
[1830]	Nuevo galope	C. B.	L[odre]	No consta	No consta	Antonio Hermoso y Carrafa	BNE, MC/4933/77

## GAVOTAS

[1800-05]	[Dos] Gavotas	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[1800-05]	Gavota en: Rudimentos para el forte piano	Lamprucker, Matias	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1192
[1800-05]	[Dos] Gavotas	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234



AÑO EDICIÓN	TÍTULO	AUTOR	EDITOR	ESTAMPADOR	Nº PLANCHAS	ALMACÉN	SIGNATURA
-------------	--------	-------	--------	------------	-------------	---------	-----------

[1800-05]	Gavotte des Pretendus	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
[1800-05]	[Tres] Gavotas	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
1811	Gavotta, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Händel, Friedrich	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	No consta	No consta	BNP, BA 1080/2.V
[1821]	Gavota, en: Danses nationales de chaque pays, dédiées aux dames	Dugazon, Gustave	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/562
1830	Gabota y bolanchera, en: Noche de carnaval o Colección de piezas escogidas para bailes de salón	Belluzi, Andrés	León Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo, nº 23, Madrid	León Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo, nº 23, Madrid	No consta	Antonio Hermoso	BNE, M.REINA/28(1) y (3)
[Ca. 1830]	Gabota y bolanchera para piano forte	V.V.	Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo	Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo	No consta	Antonio Hermoso	BNE, MC/4933/20

## HIMNOS

[1800-1810]	Himno de la Victoria	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	BNE, M/2233
1811	Himno chinesco, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Clementi, Muzio	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	No consta	No consta	BNP, BA 1080/2.V
1833 y 1835	God save the King, en: Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el Piano-Forte	Masarnau, Santiago	Bartolomé Wirmbs, almacén de Hermoso frente a las Gradas de San Felipe el Real, Madrid	Bartolomé Wirmbs, almacén de Hermoso frente a las Gradas de San Felipe el Real, Madrid	No consta	Bartolomé Wirmbs, almacén de Hermoso frente a las Gradas de San Felipe el Real, Madrid	RB, Mus.715.

## JOTA

[18??]	Jota aragonesa	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M.REINA/2
[18??]	Jota aragonesa cantada en el Teatro del Príncipe en La pata de cabra [Grimaldi]	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M.REINA/2

## MARCHAS

[ca. 1796]	Marche, en : L'art de toucher le pianoforte	Viguerie, Bernard	Chez l'Auteur, au Magasin de Musique,	Chez l'Auteur, au Magasin de	No consta	Chez l'Auteur, au Magasin de	BNE, M/1270
------------	---	-------------------	---------------------------------------	------------------------------	-----------	------------------------------	-------------

				Rue Feydeau n° 15, Paris	Musique, Rue Feydeau n° 15, Paris		Musique, Rue Feydeau n° 15, Paris	
	[1800]	Marcha de Fernando 7º	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
	[1800]	Marcha	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
	[1800]	Marcha de Palafon	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
	[1800]	[Dos] Marchas Nacionales	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
	[1800]	Marcha, A las armas corred, españoles	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
	[1800]	Marcha los clamores de la patria	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
	[1800]	Marcha militar nacional	Perez, Benito	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
	[1800]	Marcha. La Marsellesa [Rouet de Lisle]	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
	[1800-05]	Grande Marche de la Majesté, en: Nouvelle Méthode facile pour apprendre le Forte Piano par Lachnith et ouvertures	Muzenbecher	Erard, Rue du Mail n° 37, Paris	Erard, Rue du Mail n° 37, Paris	186	Sieber fils Md. De Musique et d'Instrumens, Rue de la Loi n° 1245, Paris	RB, Mus. 982
	[1800-05]	Marcha Prusiana, en: Rudimentos para el forte piano	Lamprucker, Matias	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1192
	[1805]	Marcha	Tanbecke	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
	[1808]	Marcha Real de España, obra 8ª	Nonó, José	No consta	No consta	No consta	Almacén de música de los Sres. Nonó y Ardit, C/ Luna 13, Madrid	BNE, MP/4602/26(11)
	[1800-10]	Grande Marche de la Majesté arrangé por le Forte Piano avec six Variations, en: Nouvelle Méthode facile pour apprendre le Forte Piano	Muzenbecher	Sieber, Rue de la Loi n° 28, Paris	Richomme	379	Chez Sieber fils Md. De Musique et d'Instrumens	BR, Mus.982
	[1800-10]	Marche de Lodoiska [Rodolphe Kreutzer], en: Nouvelle Méthode facile pour apprendre le Forte Piano	No consta	Chez Erard, Rue du Mail N° 37, Paris	No consta	21	Chez Erard, Rue du Mail, n° 37, Paris	BR, Mus. 982
	1811	Marcha turca, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Clementi, Muzio	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	No consta	No consta	BNP, BA 1080/2.V
	1811	Marcha, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Händel, Friedrich	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	No consta	No consta	BNP, BA 1080/2.V

AÑO EDICIÓN	TÍTULO	AUTOR	EDITOR	ESTAMPADOR	Nº PLANCHAS	ALMACÉN	SIGNATURA
-------------	--------	-------	--------	------------	-------------	---------	-----------

1811	Marcha Española favorita, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Clementi, Muzio	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	No consta	No consta	BNP, BA 1080/2.V
1813	Pyrenean March for the pianoforte	Berger, Ludwig	Clementi & co. Cheapside, nº 26, London	Clementi & co. Cheapside, nº 26, London	No consta	Clementi & co. Cheapside, nº 26, London	BNE, MC/29/18
[1815]	Prussian March	Berger, Ludwig	Clementi & co. Cheapside, nº 26, London	Clementi & co. Cheapside, nº 26, London	No consta	Clementi & co. Cheapside, nº 26, London	BNE, MC/29/28
[1815]	Portuguese march	Bomtempo, João Domingos	Clementi & co. Cheapside, nº 26, London	Clementi & co. Cheapside, nº 26, London	No consta	No consta	BNE, MC/29/27
[1818]	Marcha fúnebre para forte piano	Beethoven, Ludwig van	Ymprenta del Conservatorio de Madrid	Ymprenta del Conservatorio de Madrid	No consta	No consta	BNE, MP/4602/26(9)
[1818]	Marcha fúnebre a la grata memoria de la Reyna Nuestra Señora D. María Isabel de Braganza para forte piano, obra 4ª.	Córdoba, A.F. de	No consta	No consta	51	E. Moreno y Compañía, C/Príncipe, 14. Madrid	BNE, MC/4933/44
1821	Marcha, en: Método de piano conforme al último que se sigue en París	Nonó, José	Aguado y Compañía, Madrid	Bartolomé Wirmbs	55	No consta	BNE, M/270
[ca.1829]	Gran marcha militar	Blanco Camarón, Manuel	No consta	No consta	No consta	Hermoso	MP/5352/9(3)
[Ca.1830]	Marcha, en: Método para piano-forte	Viguerie, Bernard	León Lodre, Madrid	León Lodre, Madrid	122	Hermoso y Sanz	BNE, M/1286
1833 y 1835	Marcha, en: Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el Piano-Forte	Masarnau, Santiago	Bartolomé Wirmbs, almacén de Hermoso frente a las Gradas de San Felipe el Real, Madrid	Bartolomé Wirmbs, almacén de Hermoso frente a las Gradas de San Felipe el Real, Madrid	No consta	Bartolomé Wirmbs, almacén de Hermoso frente a las Gradas de San Felipe el Real, Madrid	RB, Mus.715.

## MAZURCAS

[1816]	Mazurca, en: Choix de danses caractéristiques de diverses nations de l'Europe: avec les danse exécutées à l'occasion du séjour des Hautes-Puissances à Vienne pendant les années 1814 et 1815 pour le piano forte	Pamer, Michael	Artaria et Co., Vienne	Artaria et Co., Vienne	2369	No consta	BNE, MC/4197/3
1830	Mazurca y galopeada, en: Noche de carnaval o Colección de piezas escogidas para bailes de salón	Belluzi, Andrés	León Lodre, Carrera de San Gerónimo, nº	León Lodre, Carrera de San	No consta	Antonio Hermoso	BNE, M.REINA/28(1)

				23. Madrid	Gerónimo, nº 23. Madrid			(3)
[1830]	El brillante: mazurca y galop en los bailes de Sta. Catalina	No consta	León Lodre, Carrera de San Gerónimo, nº 23. Madrid	León Lodre, Carrera de San Gerónimo, nº 23. Madrid	No consta	León Lodre, Carrera de San Gerónimo, nº 23. Madrid	BNE, M.REINA/16(18)	
[1830]	Mazurca y galop tocada por la música de los lanceros de la G[uardia] R[eal]	No consta	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso y Carrafa	BNE, MC/4933/76	
[18xx]	Polka-Mazurka	Alabarta, J.	Lodre	Lodre	No consta	No consta	BMAM, MP/1554 (7)	

## MINUETOS

[1750-1800]	Minué afandangado con [seis] variaciones en sol m para fortepiano	López, Félix Máximo	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1742
1764	Diez minuets para clave y fuerte piano	Montero, Joaquín	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, MP/3075/7
[1785]	Seis Minuetes para el Forte-piano	Schmidt, Gaspar	Librería de Jph.	No consta	b	No consta	BNE, Mp/2439/4
[1785]	Minuetes favoritos para el forte- piano, cuatro cuadernos	I.C.P., Isidoro de Castañeda	No consta	No consta	c, d, f	En Madrid: en la librería de Dn. Jph. Martínez	BNE, Mp/2453/3
[1786]	Quaderno primero de una Colección de piezas de Música para Clavicordio, Forte-piano y Órgano	Sessé, Juan	No consta	No consta	No consta	Librería Copin, Carrera de San Gerónimo	BNE, Mp/2438/12
[1795]	XII Menuetten im Clavierauszug welche in dem K.K. kleinen redouten Saal in Wien aufgeführt worden	Beethoven, Ludwig	Artaria et Comp., Wien	Artaria et Comp., Wien	610	No consta	BNE, MC/516/70
1797	Menuet	Pleyel, Ignaz	Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs N° 728, Paris	Michot, Paris	121	Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs N° 728, Paris	BNE, M/7501
[1800]	Minuet	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
[1800]	[Ocho] Minuetes, en: Cuaderno de minuets y contradanzas	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	C/Toledo esquina a la de Latoneros segunda tienda	AGP, MDESC, MD/C/76 (4)
[1800-05]	Minuet de la niña	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[1800-05]	[Veintiún] Minuets	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[1800-05]	Minuet Rondo	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[1800-05]	Minuet de la Veneciana	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[1800-05]	Minuet de la Reyna	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[1800-05]	[Dos] Minuets con variaciones	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[1800-05]	Minuet	Elexman	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232

AÑO EDICIÓN	TÍTULO	AUTOR	EDITOR	ESTAMPADOR	Nº PLANCHAS	ALMACÉN	SIGNATURA
-------------	--------	-------	--------	------------	-------------	---------	-----------

[1800-05]	[Dos] Minuets de Sor	Sor?	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[1800-05]	Minuet de la muerte de Robespierre	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[1800-05]	Minuet de Mazarredo	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[1800-05]	[Tres] Minuets afandangados	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[1800-05]	[Catorce] Minuetes en: Rudimentos para el forte piano	Lamprucker, Matias	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1192
[1800-05]	Minue de Bonaparte en: Rudimentos para el forte piano	Lamprucker, Matias	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1192
[1800-05]	Minue de Basvan en: Rudimentos para el forte piano	Lamprucker, Matias	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1192
1802	Minueto, en: Ensayos músicos para piano forte	Hurtado y Torres, M <sup>a</sup> del Carmen	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, MP/2421/7
1804	Menuet d´Iphigénie, en: Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique	Adam, Jean Louis	Imprimerie du Conservatoire Impérial, Paris	La roy, Paris	No consta	No consta	RABASF, A/2129
1804	Menuet d´Alceste, en: Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique	Adam, Jean Louis	Imprimerie du Conservatoire Impérial, Paris	La roy, Paris	No consta	No consta	RABASF, A/2129
1804	Menuet d´Armide, en: Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique	Adam, Jean Louis	Imprimerie du Conservatoire Impérial, Paris	La roy, Paris	No consta	No consta	RABASF, A/2129
1804	[Dos] Menuets, en: Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique	Haydn, Joseph	Imprimerie du Conservatoire Impérial, Paris	La roy, Paris	No consta	No consta	RABASF, A/2129
1811	Minuete y Trio, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Mozart, W. Amadeus	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	No consta	No consta	BNP, BA 1080/2.V
1811	Minuette, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Händel, Friedrich	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside n° 26, London	No consta	No consta	BNP, BA 1080/2.V
[1816]	Minuet en: Choix de danses caractéristiques de diverses nations de l'Europe	Pamer, Michael	Artaria et Co., Vienne	Artaria et Co., Vienne	2369	No consta	BNE, MC/4197/3
[1817]	Minuet fúnebre para pianoforte a la muerte de S[u]A[lteza] el Infante Don Antonio	Compta, Rafael	B. Wirmbs, calle del Turco, Madrid	B. Wirmbs, calle del Turco, Madrid	No consta	B. Wirmbs, calle del Turco, Madrid	BNE, MP/4602/26(13)
1820	[Cuatro] Minuetes, en: Música para Forte piano	Vedruna, Dolores	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1194
1821	Minué en: Método de piano conforme al último que se	Nonó, José	Aguado y Compañía,	B. Wirmbs	55	No consta	BNE, M/270

		sigue en París		Madrid				
1821	[Dos]	Tempo sde Minuetto, en: Método de piano conforme al último que se sigue en París	Nonó, José	Aguado y Compañía, Madrid	Bartolomé Wirmbs	55	No consta	BNE, M/270
[182?]		Minueto, en: Lecciones metódico progresivas de José Sobejano y Ayala	Genovés	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5,2.c
[182?]		Minueto de las lavanderas, en: Lecciones metódico progresivas de José Sobejano y Ayala	Sobejano y Ayala, José	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5,2.c
1826		Minuetos, en: Lecciones metódico progresivas de José Sobejano y Ayala	Sobejano y Ayala, José	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5,2.c

## NOCTURNOS

[1824]		Nocturne á quatre mains, Op. 99	Hummel, Johann N.	Mce. Schlesinger	M. M. Richomme et Marquerie frères, Paris	M.S. 235, M.S. 237, M.S. 238.	No consta	BNE, MP/3588/1
--------	--	---------------------------------	-------------------	------------------	---	-------------------------------	-----------	----------------

## OBRAS DIDÁCTICAS PARA PIANO

[Ca.1796]		Nouvelles Leçons de Clavecin ou Piano-Forté	Bemetzrieder, Antoine	P. Porro, Rue Beaurepaire, n° 16 au Magazin de Musique, Instrument et Cordes, Paris	P. Porro, Paris	33	No consta	BNE, M/2515
1797		Méthode pour le pianoforte. Cette méthode contient essentiellement les principes du doigté du forte piano. On y trouvera aussi une nouvelle manière d'accorder cet instrument	Pleyel, Ignaz & Dussek, Johann L.	Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs N°728, entre la Rue de la Loi et celle Helvétius, Paris	Gravé par Michot	121	No consta	BNE, M/7501; M/1575;
[1800-05]		Nouvelle Méthode facile pour apprendre le Forte Piano et ouvertures	Lachnith, Ludwig	Sieber fils Md. de Musique et d'Instrumens, Rue de la Loi n° 1245 entre le Théâtre Français et la Fontaine Traversiere, Paris	Richomme	62	A la Flûte Enchantée, propriété de l'Éditeur, Paris	RB, Mus. 982
[1800-05]		Rudimentos para el forte piano	Lamprucker, Matías	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1192
1801		Introduction to the Art of Playing on the piano-Forte	Clementi, Muzio	Clementi, Banger & Hyde, Collard & Davis, London	Clementi, Banger & Hyde, Collard & Davis, London	No consta	Clementi, Banger & Hyde, Collard & Davis, London	BNE, M.GUELBENZU/ Métodos/C4
[Ca.1803]		Escuela para tocar el Fortepiano	Pleyel, Ignaz	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RCSMM, M/646
vol.1 1804 vol. 2, 1810		Étude pour le piano forte, en quarante deux exercices dans les differents tons	Cramer, Johann Baptist	Erard, Chez Janet et Cotelie, Paris	Erard, Chez Janet et Cotelie,	vol. I : 450 y vol.	No consta	BNE, M/494 (1) (2)

AÑO EDICIÓN	TÍTULO	AUTOR	EDITOR	ESTAMPADOR	Nº PLANCHAS	ALMACÉN	SIGNATURA
-------------	--------	-------	--------	------------	-------------	---------	-----------

				Paris	II: 738		
1804	Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique	Adam, Jean Louis	Imprimerie du Conservatoire Impérial, Paris	La roy, Paris	No consta	No consta	RABASF, A/2129
[1817-24]	Principios o Lecciones Progresivas para Forte-Piano conformes al gusto y deseos de las señoritas aficionadas a quienes los dedica su autor	López Remacha, Miguel	B. Wirbms, Madrid	B. Wirbms, Madrid	No consta	Librería Orea	BNE, MC/3763/1.
[1. Parte : 1820, 2. Parte : 1821]	Etudes dans les Vingt Quatre Sons du Piano Forte classées progressivement pour les mains qui n'ont pas l'étendue de l'octave, op. 19	Désormery, Jean-Baptiste	Meyseberg, Paris	Meyseberg, Paris	No consta	No consta	BS, FH 41645
[ca.1826]	Estudio para piano forte en cuarenta y dos ejercicios calculados para facilitar los progresos de quienes se propongan estudiar á fondo este instrumento	Cramer, Johann Baptist	León Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo, nº 23, Madrid		55	Almacén de Antonio Hermoso	BNE, M/392
1826	El Adam español, método para piano, 3 vol.	Sobejano y Ayala, José	Bartolomé Wirmbs, Madrid	Bartolomé Wirmbs, Madrid	No consta	Librería de Hermoso, calle Mayor frente a las Cobachuelas	BNE, M/1715
[182?]	Lecciones metódico progresivas	Sobejano y Ayala, José	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5
1827	A complete theoretical and practical Course of instructions on the Art of playing the Piano Forte, 3 vol.	Hummel, Johann Nepomuka	F. Boosey, London	F. Boosey, London	No consta	No consta	RCSMM 1/700
1833 y 1835	Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el Piano-Forte	Masarnau, Santiago	Bartolomé Wirmbs, almacén de Hermoso frente a las Gradas de San Felipe el Real, Madrid	Bartolomé Wirmbs, almacén de Hermoso frente a las Gradas de San Felipe el Real, Madrid	No consta	Bartolomé Wirmbs, almacén de Hermoso frente a las Gradas de San Felipe el Real, Madrid	RB, Mus.715.

## PASTORELAS

[1800-05]	[Tres] Pastorelas , en: Rudimentos para el forte piano	Lamprucker, Matias	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1192
[182?]	Pastoral, en: Lecciones metódico progresivas de José Sobejano y Ayala	Sobejano y Ayala, José	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5,2.c

## PIEZAS BREVES

[ca. 1796]	[Dos] Moderatos, en : L'art de toucher le pianoforte	Viguerie, Bernard	Chez l'Auteur, au Magasin de Musique,	Chez l'Auteur, au Magasin de	No consta	Chez l'Auteur, au Magasin	BNE, M/1270

				Rue Feydeau n° 15, Paris	Musique, Rue Feydeau n° 15, Paris		Musique, Rue Feydeau n° 15, Paris	
[ca. 1796]	[Tres] Andantes, en : L´art de toucher le pianoforte	Viguerie, Bernard	Chez l´Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau n° 15, Paris	Chez l´Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau n° 15, Paris	No consta	Chez l´Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau n° 15, Paris	BNE, M/1270	
[ca. 1796]	[Seis] Allegros, en : L´art de toucher le pianoforte	Viguerie, Bernard	Chez l´Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau n° 15, Paris	Chez l´Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau n° 15, Paris	No consta	Chez l´Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau n° 15, Paris	BNE, M/1270	
[ca. 1796]	[Dos] Allegrettos, en : L´art de toucher le pianoforte	Viguerie, Bernard	Chez l´Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau n° 15, Paris	Chez l´Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau n° 15, Paris	No consta	Chez l´Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau n° 15, Paris	BNE, M/1270	
[ca. 1796]	Siciliana, en : L´art de toucher le pianoforte	Viguerie, Bernard	Chez l´Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau n° 15, Paris	Chez l´Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau n° 15, Paris	No consta	Chez l´Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau n° 15, Paris	BNE, M/1270	
[ca. 1796]	Adante poco Larghetto, en : L´art de toucher le pianoforte	Viguerie, Bernard	Chez l´Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau n° 15, Paris	Chez l´Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau n° 15, Paris	No consta	Chez l´Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau n° 15, Paris	BNE, M/1270	
[ca. 1796]	Andantino, en : L´art de toucher le pianoforte	Viguerie, Bernard	Chez l´Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau n° 15, Paris	Chez l´Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau n° 15, Paris	No consta	Chez l´Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau n° 15, Paris	BNE, M/1270	
1797	Andante con molto	Pleyel, Ignaz	Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs N° 728, Paris	Michot, Paris	121	Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs N° 728, Paris	BNE, M/7501	
1797	Andante	Pleyel, Ignaz	Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs N° 728, Paris	Michot, Paris	121	Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs N° 728, Paris	BNE, M/7501	
[18??]	Piezas para piano	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BHM, MUS 722-280	
[1800-05]	Andantino, en: Rudimentos para el forte piano	Lamprucker, Matias	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1192	



AÑO EDICIÓN	TÍTULO	AUTOR	EDITOR	ESTAMPADOR	Nº PLANCHAS	ALMACÉN	SIGNATURA
-------------	--------	-------	--------	------------	-------------	---------	-----------

[1800]	Alerta muchachas	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233	
[1801]	L´ora: di Maria Ssma. Desolata	Lepri, Giovanni Giacomo	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, MC/5286/16	
1804	Allegro vivace, en: Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique	Adam, Jean Louis	Imprimerie Conservatoire Impérial, Paris	du	La roy, Paris	No consta	No consta	RABASF, A/2129
1804	Andante, en: Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique	Adam, Jean Louis	Imprimerie Conservatoire Impérial, Paris	du	La roy, Paris	No consta	No consta	RABASF, A/2129
1804	Andante, en: Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique	Haydn, Joseph	Imprimerie Conservatoire Impérial, Paris	du	La roy, Paris	No consta	No consta	RABASF, A/2129
1804	Andantino, en: Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique	Adam, Jean Louis	Imprimerie Conservatoire Impérial, Paris	du	La roy, Paris	No consta	No consta	RABASF, A/2129
1804	Boiteuse Gaiment, en: Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique	Adam, Jean Louis	Imprimerie Conservatoire Impérial, Paris	du	La roy, Paris	No consta	No consta	RABASF, A/2129
1804	Militaire, en: Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique	Adam, Jean Louis	Imprimerie Conservatoire Impérial, Paris	du	La roy, Paris	No consta	No consta	RABASF, A/2129
[1805]	Andante gracioso	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234	
[1805]	Alegro	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234	
[1805]	[Dos] Adagio non troppo	Pleyel, Ignace	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234	
[1800-05]	Le fils a Guillaume, en: Nouvelle Méthode facile pour apprendre le Forte Piano par Lachnith	Jadin, Louis	Erard, Rue du Mail n° 37, Paris	Erard, Rue du Mail n° 37, Paris	186	Sieber fils Md. De Musique et d'Instrumens, Rue de la Loi n° 1245, Paris	RB, Mus. 982	
[1800-05]	Air de Marianne, en: Nouvelle Méthode facile pour apprendre le Forte Piano par Lachnith et ouvertures	Steibelt, Daniel	Richomme, Paris	Richomme	62	Sieber fils Md. De Musique et d'Instrumens, Rue de la Loi n° 1245, Paris	RB, Mus. 982	
[1800-05]	Tiempo comodo, en: Nouvelle Méthode facile pour apprendre le Forte Piano par Lachnith et ouvertures	No consta	Richomme, Paris	Richomme	62	Sieber fils Md. De Musique et d'Instrumens, Rue de la Loi n° 1245, Paris	RB, Mus. 982	

1811	Arietta, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Clementi, Muzio	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	No consta	No consta	BNP, 1080/2.V BA
1811	Allegro, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Corelli, Arcangelo	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	No consta	No consta	BNP, 1080/2.V BA
1811	Ayre con baxo movido, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Clementi, Muzio	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	No consta	No consta	BNP, 1080/2.V BA
[1817]	[Seis] Eglogues pour le piano, op. 63	Tomásek, Václav Jan	Frédéric Hofmeister, Leipzig	Frédéric Hofmeister, Leipzig	816	No consta	BNE, MP/4026/4
[18??]	La Gracia de Dios [piano a cuatro manos]	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-117
[18??]	Composiciones para piano	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-1478; 1479; 1469; 1483; 81; 1468; 1444; 1445; 1446
1818	Adagio para piano forte	Cramer, Johann Baptist	Bartolomé Wirmbs, calle del Turco, Madrid	Bartolomé Wirmbs	5	Bartolomé Wirmbs, calle del Turco, Madrid	BNE, M/1955(11) y MI/3(11)
1821	[Tres] Andantes, en: Método de piano conforme al último que se sigue en París	Nonó, José	Aguado y Compañía, Madrid	Bartolomé Wirmbs	55	No consta	BNE, M/270
1821	[Ocho] Allegros, en: Método de piano conforme al último que se sigue en París	Nonó, José	Aguado y Compañía, Madrid	Bartolomé Wirmbs	55	No consta	BNE, M/270
1821	[Tres] Allegrettos, en: Método de piano conforme al último que se sigue en París	Nonó, José	Aguado y Compañía, Madrid	Bartolomé Wirmbs	55	No consta	BNE, M/270
1821	[Dos] Moderatos, en: Método de piano conforme al último que se sigue en París	Nonó, José	Aguado y Compañía, Madrid	Bartolomé Wirmbs	55	No consta	BNE, M/270
1821	[Dos] Andantinos, en: Método de piano conforme al último que se sigue en París	Nonó, José	Aguado y Compañía, Madrid	Bartolomé Wirmbs	55	No consta	BNE, M/270
1821	[Dos] Sicilianas, en: Método de piano conforme al último que se sigue en París	Nonó, José	Aguado y Compañía, Madrid	Bartolomé Wirmbs	55	No consta	BNE, M/270
1821	Maestoso, en: Método de piano conforme al último que se sigue en París	Nonó, José	Aguado y Compañía, Madrid	Bartolomé Wirmbs	55	No consta	BNE, M/270

AÑO EDICIÓN	TÍTULO	AUTOR	EDITOR	ESTAMPADOR	Nº PLANCHAS	ALMACÉN	SIGNATURA
-------------	--------	-------	--------	------------	-------------	---------	-----------

[182?]	Pequeña pieza en Si m, en: Lecciones metódico progresivas de José Sobejano y Ayala	Sobejano y Ayala, José	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5,2.c
[182?]	Pequeña pieza, en: Lecciones metódico progresivas de José Sobejano y Ayala	Sobejano y Ayala, José	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5,2.c
[182?]	Intento, en: Lecciones metódico progresivas de José Sobejano y Ayala	López Remacha, Miguel	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5,2.c
[182?]	Allegro marcial, en: Lecciones metódico progresivas de José Sobejano y Ayala	Sobejano y Ayala, José	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5,2.c
[Ca.1826]	6 Églogues en forme de danses pastorales pour le piano	Tomásek, Václav Jan	Frédéric Hofmeister, Leipzig	Frédéric Hofmeister, Leipzig	3648	No consta	BNE, MP/4026/3
[Ca.1824]	Sérénade à quatre mains, Op. 43	Hummel, Johann Nepomuk	Mce. Schlesinger, Paris	M. M. Richomme et Marquerie frères, Paris	M.S. 235	Mce. Schlesinger, Paris	BNE, MP/3587/2
[Ca.1824]	La bella capricciosa op. 55	Hummel, Johann Nepomuk	Mce. Schlesinger, Paris	M. M. Richomme et Marquerie frères, Paris	M.S. 190	Mce. Schlesinger, Paris	BNE, MP/3586 /1
1825	La belle Catherine	Hummel, Johann Nepomuk	Mce. Schlesinger, Paris	M. M. Richomme et Marquerie frères, Paris	493	Mce. Schlesinger, Paris	BNE, MP/3590/1
1825	The ploug boy	Hummel, Johann Nepomuk	Mce. Schlesinger, Paris	M. M. Richomme et Marquerie frères, Paris	594	Mce. Schlesinger, Paris	BNE, MP/3590/1
1829	Ricordati, méditation pour le piano, Op. 26	Gottschalk, Louis Moreau	Mayence, B. Schott' Söhne	No consta	No consta	No consta	BNE,MP/4612/43
[Ca.1830]	Allegro, en: Método para piano-forte	Viguerie, Bernard	León Lodre, Madrid	León Lodre, Madrid	122	Hermoso y Sanz	BNE, M/1286
[Ca.1830]	La simpatía, en: Método para piano-forte	Viguerie, Bernard	León Lodre, Madrid	León Lodre, Madrid	122	Hermoso y Sanz	BNE, M/1286
[Ca.1830]	El triunfo, en: Método para piano-forte	Viguerie, Bernard	León Lodre, Madrid	León Lodre, Madrid	122	Hermoso y Sanz	BNE, M/1286
[Ca.1830]	Composición fúnebre a la grata memoria del jurisconsulto don Wenceslao de Argumosa	Sobejano, José	Antonio Hermoso	No consta	No consta	Antonio Hermoso	BNE, MC/522/44

## POLACAS

[1800-05]	[Dos] Polacas	Herman	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[1800-05]	Polacas	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	AGP, MDESC, MD/C/90 (18)
1817	Polaca sacada de la ópera El cavallero iocondo	No consta	B.Wirmbbs	B.Wirmbbs	10	B.Wirmbbs	BNE, Mi/3(22), MP/1859(18), MI/3(22) y

								M/1955(22)
	1819	Grande marcha y polaca para piano forte	No consta	B. Wirmbs. C/ del Turco, Madrid	B. Wirmbs. C/ del Turco, Madrid	18	B. Wirmbs. C/ del Turco, Madrid	BNE, MP/4603/16
	[1817-1824]	Polaca, en: Principios o Lecciones progresivas para Forte-Piano	López Remacha, M.	Bartolomé Wirmbs	Bartolomé Wirmbs	No consta	Librería Orea	BNE, MC/3763/1
	[182?]	Polaquilla, en: Lecciones metódico progresivas de José Sobejano y Ayala	Sobejano y Ayala, José	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5,2.c
	[182?]	La polaca Zamudiana, en: Lecciones metódico progresivas de José Sobejano y Ayala	Sobejano y Ayala, José	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5,2.c
	[Ca.1830]	Polaca de la ópera Tancredi [Rossini, Gioachino]	No consta	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso	BNE, MC/4933/1
	1833 y 1835	Polacca, en: Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el Piano-Forte	Masarnau, Santiago	Bartolomé Wirmbs, almacén de Hermoso frente a las Gradas de San Felipe el Real, Madrid	Bartolomé Wirmbs, almacén de Hermoso frente a las Gradas de San Felipe el Real, Madrid	No consta	Bartolomé Wirmbs, almacén de Hermoso frente a las Gradas de San Felipe el Real, Madrid	RB, Mus.715.

## POLCAS

	[Ca.1822]	Polka para piano forte	Chagh	No consta	León Lodre, Carrera de San Gerónimo	No consta	No consta	BNE, MC/305/75
	[Ca.1830]	Polka-Mazurka	Alabarta, J.	Lodre	Lodre	No consta	Lodre	BMAM, MP/1554(7)

## POLOS

	[182?]	Polo del Contrabandista por García, en: Lecciones metódico progresivas de José Sobejano y Ayala	Sobejano y Ayala, José	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5,2.c
--	--------	---	------------------------	------------	------------	------------	-----------	--------------------

## POLONESAS

	[1800-05]	Polonoise favorite	Rode	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
	[1800-05]	Polonoise favorite	Steibelt	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
	1804	[Dos] Polonaises, en: Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique	Adam, Jean Louis	Imprimerie du Conservatoire Impérial, Paris	La roy, Paris	No consta	No consta	RABASF, A/2129
	1804	Polonoise, en: Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique	Paër, Ferdinando	Imprimerie du Conservatoire Impérial, Paris	La roy, Paris	No consta	No consta	RABASF, A/2129
	[1813]	Polonoise pour le piano forte á 4 mains	Leidesdorf, M. J.	Pierre Mechetti ci devant Charles,	No consta	334	No consta	BNE, MC/3890/27

AÑO EDICIÓN	TÍTULO	AUTOR	EDITOR	ESTAMPADOR	Nº PLANCHAS	ALMACÉN	SIGNATURA
-------------	--------	-------	--------	------------	-------------	---------	-----------

				Vienne			
[1813]	Polonaise melancolique, n. 1	Nawratill, Th.	Artaria et Co., Vienne	No consta	2305	No consta	BNE, MC/3890/30
[1814]	Trois polonoises pour le pianoforte à 4 mains	Kloss, Charles	C.F. Peters, Leipzig	No consta	1176	No consta	BNE, MC/3890/25
[1815]	Polonaise	Mayseder, Joseph	Artaria et Comp., Vienne	Artaria et Comp., Vienne	2406	No consta	BNE, MC/307/37
[1816]	Polonaise pour le piano- forte	Field, John	Artaria et Comp., Vienne	Artaria et Comp., Vienne	2465	No consta	BNE, MC/3890/31
[1816]	Polonesa, en: Choix de danses caractéristiques	Hummel, Johann N.	Artaria et Comp., Viena	Artaria et Comp., Viena	2444	No consta	BNE, MC/4197/2
[1816]	Seconde polonaise	Mayseder, Joseph	Artaria et Comp., Viena	Artaria et Comp., Viena	2438	No consta	BNE, MC/3890/20
[1816]	Troisieme polonaise	Mayseder, Joseph	Artaria et Comp., Viena	Artaria et Comp., Viena	2461	No consta	BNE, MC/3890/21
1818	Polonaise heroique sur ka mort du Prince Poniatowsky pour le piano forte	Lafond	Artaria et Comp., Viena	Artaria et Comp., Viena	2518	No consta	BNE, MC/3890/26
[1818]	Six polonoises et six trios pour le piano forte	Leidensdorf, M. J.	Pierre Mechetti, Vienne	No consta	401	No consta	BNE, MC/3887/10
[1824]	Six polonaises Op. 70	Hummel, Johann N.	Mce. Schlesinger, Paris	M. M. Richomme et Marquerie frères, Paris	M.S. 190, M.S. 185	No consta	BNE, MP/3586 /1
[182?]	Polonesas, en: Lecciones metódico progresivas de José Sobejano y Ayala	Sobejano y Ayala, José	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5,2.c

## POT-POURRI

[1815]	Pot-Pourri d'airs : Zauberflöte, Don-Juan et Figaro [Wolfgang Amadeus Mozart]	Gelinek, Joseph, Abbé	Tranquillo Mollo, Viena	Tranquillo Mollo, Viena	1529	No consta	BNE, MC/3890/22
[182?]	Quatro pot-Pourri per Pianoforte sopra talune rimembranze del gran ballo Il Corsaro	No consta	Lodre	Lodre	1733	No consta	BNE, M.REINA/16

## PRELUDIOS

[1801-10]	Prelude and fugue for the piano forte, Op.5	Berger, Ludwig	Clementi & co., Cheapside, London	Clementi & co., Cheapside, London	No consta	No consta	BNE, MC/3890/9
1811	[Siete] Preludios, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte	Clementi, Muzio	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	No consta	No consta	BNP, BA 1080/2.V
[1824]	24 Préludes Op. 67	Hummel, Johann	Mce. Schlesinger	M. M. Richomme	M.S. 190,	No consta	BNE,MP/3586 /1

			N.		et Marquerie frères, Paris	M.S. 185,		
	[182?]	24 Preludios de ejecución brillante para forte-piano, en: El Adam español	Sobejano y Ayala, José	Bartolomé Wirmbs, Madrid	Bartolomé Wirmbs, Madrid	No consta	Hermoso, calle Mayor, Madrid	BNE, M/1715
<b>REDUCCIONES PARA PIANO</b>								
	[1800]	Obertura de la ópera Lodoïska [Luigi Cherubini]	Kreutzer	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
	[1800]	Ouverture La Cosara [Vicente Martín y Soler] arrangé pour Clavecin ou Piano Forte, en: Nouvelle Méthode facile pour apprendre le Forte Piano par Lachnith	Carbonell, Narciso	Chez Imbault, Rue St. Honoré n° 200, Paris	Richomme	113	No consta	BR, Mus. 982
	[1800]	Ouverture d'Elisca arrangé pour le Forté Piano, en: Nouvelle Méthode facile pour apprendre le Forte Piano par Lachnith	Carbonell, Narciso	Sieber, Editeur et Md. de Musique, Rue de la Loi n° 28, Paris	Richomme	376	No consta	BR, Mus. 982
	[1800]	Ouverture de Philippe et Georgette [Nicolas-Marie Dalayrac], en: Nouvelle Méthode facile pour apprendre le Forte Piano par Lachnith	Carbonell, Narciso	Sieber, Editeur et Md. de Musique, Rue de la Loi n° 28, Paris	Richomme	210	No consta	BR, Mus. 982
	[1800]	Ouverture D'Adolphe et Clara [Nicolas-Marie Dalayrac], en: Nouvelle Méthode facile pour apprendre le Forte Piano par Lachnith	Carbonell, Narciso	Sieber, Editeur et Md. de Musique, Rue de la Loi n° 28, Paris	Richomme	200	No consta	BR, Mus. 982
	[1800]	Rondo D'Adolphe et Clara [Nicolas-Marie Dalayrac], en: Nouvelle Méthode facile pour apprendre le Forte Piano par Lachnith	Carbonell, Narciso	Sieber, Editeur et Md. de Musique, Rue de la Loi n° 28, Paris	Richomme	200	No consta	BR, Mus. 982
	[1800]	Quatuor [Boccherini], en: Nouvelle Méthode facile pour apprendre le Forte Piano par Lachnith	Jadin, Louis	Erard, Rue du Mail, Paris	Richomme	186	No consta	BR, Mus. 982
	[1800]	Ouverture de Philippe et Georgette, en: Nouvelle Méthode facile pour apprendre le Forte Piano par Lachnith	Steibelt, Daniel	Sieber, Editeur et Md. de Musique, Rue de la Loi n° 28, Paris	Richomme	210	No consta	BR, Mus. 982
	[1800-05]	Marche de Lodoïska, en: Nouvelle Méthode facile pour apprendre le Forte Piano par Lachnith	Jadin, Louis	Erard, Rue du Mail n° 37, Paris	Erard, Rue du Mail n° 37, Paris	186	Sieber fils Md. De Musique et d'Instrumens, Rue de la Loi n° 1245, Paris	RB, Mus. 982
	[1800-05]	La Chasse du jeune Henry, en: Nouvelle Méthode facile pour apprendre le Forte Piano par Lachnith et ouvertures	Jadin, Louis	Richomme, Paris	Richomme	186	Sieber fils Md. De Musique et d'Instrumens, Rue de la Loi n° 1245, Paris	RB, Mus. 982

AÑO EDICIÓN	TÍTULO	AUTOR	EDITOR	ESTAMPADOR	Nº PLANCHAS	ALMACÉN	SIGNATURA
-------------	--------	-------	--------	------------	-------------	---------	-----------

	1804	Air d'Echo et Narcisse, en: Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique	Gluck, Christoph W.	Imprimerie du Conservatoire Impérial, Paris	La roy, Paris	No consta	No consta	RABASF, A/2129
	[1805]	Sinfonía de la Caza [Étienne Nicolas Méhul]	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
	[1805]	Andantino de Raoul Sire de Crequi [Nicolas-Marie Dalayrac]	Hausmann	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
	[1805]	Ouverture de Raoul Sire de Crequi [Nicolas-Marie Dalayrac]	Hausmann	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
	[1805]	Air de Raoul Sire de Crequi [Nicolas-Marie Dalayrac]	Hausmann	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
	[1805]	Alegro assai. Finale de Raoul Sire de Crequi [Nicolas-Marie Dalayrac]	Hausmann	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
	[1805]	Ouverture del Burbero de buen core [Vicente Martín y Soler]	Hausmann	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
	[1805]	Obertura de la pastora noble	Hausmann	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
	[1805]	Obertura del joven Enrique ó La caza de Mehul	Méhul, Étienne Nicolas	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
	[1805]	Obertura del Impresario in angustie [Domenico Cimarosa]	Hausmann	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
	[1810]	The much admired ballet of Don Quijote ou Les noces de Gamache	Venua, Frédéric-Marc- Antoine	Preston, London	No consta	No consta	No consta	BNE, MC/3886/23
	[1810]	Obertura de Palma	Anónimo	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2238
	[1812]	Ouverture für das piano forte auf 4 Hände aus der Oper Johann von Paris [Francois-Adrien Boieldieu]	No consta	Artaria u. Co., Vienne	Artaria u. Co., Vienne	2280	No consta	BNE, MC/3890/18
	[1812]	Ouverture de La cosa rara [Vicente Martín y Soler]	No consta	Janet et Cotelle, rue St. Honoré, n. 125, Paris	Imbault, rue Honoré au Mont-d'Or n. 200, Paris	113	Janet et Cotelle, Paris	BNE, MP/2425/6
	1814	Sinfonie á quatre mains nº2 [W.A.Mozart]	No consta	Breitkopf & Härtel, Leipzig	Breitkopf & Härtel, Leipzig	1933	No consta	BNE, MC/3890/28
	[1815]	Obertura de La Italiana en Argel [Gioachino Rossini]	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2240
	[1815]	Obertura de El criado de dos amos	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2240
	1817	Obertura [Gioachino Rossini]	No consta	Bartolomé Wirmbs	Bartolomé Wirmbs	2?	No consta	BNE, MI/3(4)
	1818	Obertura de la ópera Picaros y Diego [Nicolas-Marie Dalayrac]	Rücker, Manuel	Bartolomé Wirmbs, calle del Turco, Madrid	Bartolomé Wirmbs	8	Bartolomé Wirmbs	BNE, M/1955(19) y MC/20/6
	[18??]	Sinfonia compuesta para Piano Forte	Jimeno, Román	L. Lodre	L. Lodre	x.5	Hermoso	RABASF, FJIM-401
	[1818-22]	Sinfonia en la opera La italiana en Argel [Gioachino	No consta	Imprenta del	Imprenta del	No consta	Librería de	AGP, MDESC,

		Rossini]		Conservatorio de Música, calle de la Luna, Madrid	Conservatorio de Música, calle de la Luna, Madrid		Rodríguez [Calle de Carretas] y en la calle de la Luna casa nº 13, Madrid	MD/C/13(6) 3 BNE, MP/5353/19
[1818-22]	Sinfonia en la ópera seria El Tancredi arreglada al fortepiano y dedicada a la Exma. Sa. Da. María Dolores de Santisteban y Horcasitas, Marquesa de la Vera [Gioachino Rossini]	No consta	Imprenta del Conservatorio de Música, calle de la Luna, Madrid	Imprenta del Conservatorio de Música, calle de la Luna, Madrid	No consta	Librería de Rodríguez y en la calle de la Luna, casa nº 13	BNE, MP/5353/20	
1819	Obertura de la ópera L'Agnese [Ferdinando Paër]	No consta	Bartolomé Wirmbs, calle del Turco, Madrid	Bartolomé Wirmbs, calle del Turco, Madrid	23	Bartolomé Wirmbs, calle del Turco, Madrid	BNE, MP/4603/9	
[1821]	Elisa e Claudio [Saverio Mercadante]	No consta	Bartolomé Wirmbs, calle del Turco, Madrid	Bartolomé Wirmbs, calle del Turco, Madrid	274	Bartolomé Wirmbs, calle del Turco, Madrid	BNE, MC/4200/5	
[1824]	Ouverture de l'opéra: Le retour du monarque à quatre mains, op. 69	No consta	Mce. Schlesinger	M.Mrs. Richomme et Marquerie frères, Paris	M.S. 235, M.S. 237, M.S. 238	No consta	BNE, MP/3587/2	
1826	Grande sinfonia nell'opera seria Tébaldo ed Isolina [Francesco Morlacchi]	No consta	Mintegui y Hermoso, Madrid	Mintegui y Hermoso, Madrid	527	Mintegui y Hermoso, Madrid	BNE, MC/4200/3	
[1826]	Introducción en la ópera Norma [Vincenzo Bellini]	No consta	Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo nº 23, Madrid	Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo nº 23, Madrid	C. 1	Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo nº 23, Madrid	BNE, M.REINA/16(19)	
[1826]	Eduardo y Cristina [Gioachino Rossini]	No consta	Mintegui y Hermoso, Madrid	Mintegui y Hermoso, Madrid	452	Mintegui y Hermoso, Madrid	BNE, MC/4200/7	
[1826]	Sinfonía característica española [Saverio Mercadante]	No consta	No consta	No consta	444	Mintegui y Hermoso, Madrid	BNE, MC/4200/6	
[1820-26]	Sinfonia	Jimeno, Román	Lodre	Lodre	x.5.	Antonio Hermoso, Madrid	RABASF, FJIM/401	
[18??]	Varias piezas [23] para forte piano de las mejores óperas y autores para uso de J.V.A.G.	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-102	
[Ca.1830]	I Capuleti ed I Montecchi Final del 1er. acto [Vincenzo Bellini]	No consta	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso y Carrafa, frente a Sn. Luis, n. 38, Madrid	BNE, MC/4933/62	
[Ca.1830]	Gran marcha de la salida de Ernesto en la ópera El pirata [Vincenzo, Bellini]	No consta	No consta	León Lodre	4. Lodré	Hermoso	BNE, MP/5352/9(1)	
[Ca.1830]	Sinfonia en la ópera Ugo, Conde de París [Gaetano Donizetti]	Lodre, Carrera de San Gerónimo nº	Lodre, Carrera de San Gerónimo nº	Lodre, Carrera de San	117	Lodre, Carrera de San Gerónimo nº	BNE, MP/3158/7	



AÑO EDICIÓN	TÍTULO	AUTOR	EDITOR	ESTAMPADOR	Nº PLANCHA	ALMACÉN	SIGNATURA
-------------	--------	-------	--------	------------	------------	---------	-----------

		23, Madrid	23, Madrid	Gerónimo nº 23, Madrid		23, Madrid	
[Ca.1830]	La passeggiata: Anacreóntica	Sobejano, José	No consta	No consta	B(757)W	Antonio Hermoso	BNE, MC/522/4

## RIGODONES

[1800-05]	[Dos] Rigodones	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[1800-05]	Rigodon en: Rudimentos para el forte piano	Lamprucker, Matias	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1192
[1817-1824]	Rigodón, en: Principios o Lecciones progresivas para Forte-Piano	López Remacha, M.	Bartolomé Wirmbs	Bartolomé Wirmbs	No consta	Librería Orea	BNE, MC/3763/1
[1822-34]	Tanda de rigodones sacados de la ópera Chiara de Rosember	G., J.	León Lodre, Carrera de San Gerónimo nº 23, Madrid	León Lodre, Carrera de San Gerónimo nº 23, Madrid	C. 103	Se hallará en todos los almacenes de música	BNE, M.REINA/16(17)
1826	La rosiniana ó Las veladas de Terosicore, colección selecta de rigodones, walses y contradanzas extractadas de las óperas de Rossini	No consta	B. Wirmbs, calle Hortaleza, Madrid	B. Wirmbs, calle Hortaleza, Madrid	421 a 433, 561, 569 y 718 , 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428	Carrera de S. Gerónimo y en la librería de Hermoso frente a las gradas de S. Felipe, Madrid	BNE, M/412
[182?]	Nueva tanda de rigodones dedicada al S.S.Infante D.Francisco, como suscriptor	No consta	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso, Madrid	BNE, MC/4933/74
[1827]	Tanda de rigodones de varios aires de la ópera Il pirata	J.R.M.	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso, Madrid	BNE, MC/4933/64
[182?]	Rigodones de la ópera Los pretendientes	Nonó, José	No consta	No consta	No consta	No consta	BNE, MP/4603/17, 18,19
[183?]	Recuerdos de Bellini: tanda de rigodones para piano a cuatro manos sacados de los pensamientos favoritos de sus óperas y dedicados a los señoriots Dn. Benito y Doña Josefa de Exharri por su maestro J. de Basquez	J. de Basquez	No consta	No consta	No consta	Lodre, Carrafa, Mintegui	BNE, MP/3158/2
[183?]	Tanda de Rigodones sacados de la ópera Capuleti ed i Montecchi	J.S.A.	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso, Madrid	BNE, MC/4933/10
[183?]	Nueva tanda de rigodones sacados de las óperas La Semiramis, Torbaldo, Donna del lago y Elisa	Palacios, M.E.	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso, Madrid	BNE, MC/4933/11
[183?]	Cuarta tanda de rigodones con figuras nuevas sacados de algunos intentos de la óperas de Andrés Belluzi	Valledor, D.V.	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso, Madrid	BNE, MC/4933/9
[183?]	Quinta tanda de rigodones. Los bullangeros: nueva tanda de rigodones que se bailan por si solos para la presente temporada de Carnaval [Andrés Belluzi]	Vensano, L.	León Lodre, Carrera de San Gerónimo nº 23, Madrid	León Lodre, Carrera de San Gerónimo nº 23, Madrid	63, B 5, V 5	Antonio Hermoso, Madrid	BNE, MC/4933/19

[183?]	Sesta tanda de rigodones, en: Colección de piezas escogidas para baile de salón	Andrés Belluzi	León Lodre, Carrera de San Gerónimo nº 23, Madrid	León Lodre, Carrera de San Gerónimo nº 23, Madrid	No consta	Antonio Hermoso, Madrid	BNE, M.REINA/28(1)
[Ca.1830-36]	Primera tanda de rigodones sacados de la ópera Norma [Vincenzo Bellini]	No consta	León Lodre, Carrera de San Gerónimo nº 23, Madrid	León Lodre, Carrera de San Gerónimo nº 23, Madrid	1	Lodre y Hermoso	BNE, M.REINA16/15
[Ca.1830-36]	Segunda tanda de Rigodones sacados de la ópera Norma [Vincenzo Bellini]	No consta	León Lodre, Carrera de San Gerónimo nº 23, Madrid	León Lodre, Carrera de San Gerónimo nº 23, Madrid	2	Se hallará en el n de música, Carrera de Sn. Gerónimo, Madrid	BNE, M.REINA/16(16)
[Ca.1832-34]	Segunda tanda de rigodones y vales extractados de L'elisir d'amore de Donizetti	No consta	B. Wirmbs	B. Wirmbs	780	Mintegui, Hermoso y Carrafa, Madrid	BNE, MC/4933/66
[Ca.1837]	Tanda de Rigodones sacados de la Ópera Saffo [Pacini]		León Lodre, Carrera de San Gerónimo nº 13, Madrid	León Lodre, Carrera de San Gerónimo nº 13, Madrid	53	León Lodre, Carrera de San Gerónimo nº 13, Madrid	BNE, MC/4933/3
[183?]	Tanda de Rigodones sobre la ópera de Moisés en Egipto	Nonó, José	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso, frente a las Cobachuelas	BNE, MC/4933/47, 48, 49
[183?]	Rigodones	Gómez, Pedro	N. Toledo, Madrid	No consta	No consta	No consta	BNE, MP/1798/1

## ROMANCES

[Ca.1800]	Romance	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
1804	[Dos] Romances, en: Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique	Adam, Jean Louis	Imprimerie du Conservatoire Impérial, Paris	La roy, Paris	No consta	No consta	RABASF, A/2129
[Ca.1805]	Romance de los caprichos de la Galatea	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
[Ca.1805]	Romance de Raoul Sire de Crequi	Hausmann	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
[Ca.1805]	Romance du Prisonnier, en: Nouvelle Méthode facile pour apprendre le Forte Piano	Jadin, Louis	Erard, Rue du Mail nº 37, Paris	No consta	186	Erard, Rue du Mail nº 37, Paris	BR, Mus. 982
[Ca.1805]	Romance de Garat, en: Nouvelle Méthode facile pour apprendre le Forte Piano	Steibelt, Daniel	Erard, Rue du Mail nº 37, Paris	No consta	21	Erard, Rue du Mail nº 37, Paris	BR, Mus. 982
[Ca.1810]	[Dos] Romances	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2237
[Ca.1813]	Romance Que vent-il-dire? Et la reponse en rondeau pour piano forte, oeuvre 43	Ries, Ferdinand	F.G. Peters, Leipzig	F.G. Peters, Leipzig	1078	No consta	BNE, MC/17/7
[1817-24]	Romance francés la bonita fregatriz, en: Principios o Lecciones progresivas para piano-forte	López Remacha, Miguel	B. Wirmbs, Madrid	B. Wirmbs, Madrid	No consta	Orea	BNE, MC/3763/1
[182?]	Romance, en: Lecciones metódico progresivas de José Sobejano y Ayala	Sobejano y Ayala, José	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5,2.c

AÑO EDICIÓN	TÍTULO	AUTOR	EDITOR	ESTAMPADOR	Nº PLANCHAS	ALMACÉN	SIGNATURA
-------------	--------	-------	--------	------------	-------------	---------	-----------

[Ca.1826]	Romance d'une folie variée pour le piano forte	Wölfl, Josep	Pleyel, Paris	Pleyel, Paris	502	Rue neuve des Petits Champs nº 1268, Paris	BNE, MC/3890/10
[182?]	Romance, en: Lecciones metódico progresivas de José Sobejano y Ayala	Arriaga, J. C.	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5,2.c

## RONDEÑA

[Ca.1800-05]	Rondeña	Gibert, Fr. Javier	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	AGPR, MDESC, MD/C/90 (17)
--------------	---------	--------------------	------------	------------	------------	-----------	---------------------------

## RONDOS

[ca. 1796]	Rondo amoroso, en : L'art de toucher le pianoforte	Viguerie, Bernard	Chez l'Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau nº 15, Paris	Chez l'Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau nº 15, Paris	No consta	Chez l'Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau nº 15, Paris	BNE, M/1270
1797	Rondó Allegretto	Pleyel, Ignaz	Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs Nº 728, Paris	Michot, Paris	121	Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs Nº 728, Paris	BNE, M/7501
1797	Rondó	Pleyel, Ignaz	Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs Nº 728, Paris	Michot, Paris	121	Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs Nº 728, Paris	BNE, M/7501
[Ca.1800]	Rondo	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
[Ca.1800]	Rondo al pecho enamorado	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
[Ca.1800]	[Dos] Rondos	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
[Ca.1800]	Rondo y Andante	Haydn, Joseph	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
[Ca.1800]	Rondo	Pleyel, Ignace	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
[Ca.1800]	Rondo	Pleyel, Ignace	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
[Ca.1800]	Rondo	Pleyel, Ignace	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
[18??]	Rondo, en: Rudimentos para el forte piano	Haydn, Joseph	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito		BNE, M/1192
[1800-05]	Rondo, en: Rudimentos para el forte piano	Lamprucker, Matias	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1192
[1800-05]	Rondo, en: Rudimentos para el forte piano	Hurtado y Torres, Mª del Carmen	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, MP/2421/7
[Ca.1810]	Rondo	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2235
[Ca.1810]	Rondo y Alegro	Pleyel, Ignace	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2236

[Ca.1810]	[Dos] Rondos	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2237
[Ca.1810]	Rondo	Maurer, F. A.	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2238
[Ca.1812]	Rondeau a quatre mains pour le piano forte	Penna	Paris : Pacini	Paris : Pacini	120. Pacini	No consta	BNE, MC/3890/7
[Ca.1813]	The 1st. Dance calló arranged as a rondo for the piano forte	Jansen, Louis	Clementi & Co., London	Clementi & Co., London	No consta	No consta	BNE, MC/4933/27
[Ca.1815]	Polonesa et Rondo de Vioti varié	Pleyel, Ignace	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2240
[182?]	Rondó, en: Lecciones metódico progresivas de José Sobejano y Ayala	De Córdoba, [J.]	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5.2.c
1821	Rondó, en: Método de piano conforme al último que se sigue en París	Nonó, José	Aguado y Compañía, Madrid	Bartolomé Wirmbs, Madrid	55	No consta	BNE, M/270
1821	Rondó amoroso, en: Método de piano conforme al último que se sigue en París	Nonó, José	Aguado y Compañía, Madrid	Bartolomé Wirmbs	55	No consta	BNE, M/270
[182?]	Rondó, en: Lecciones metódico progresivas de José Sobejano y Ayala	Sobejano y Ayala, José	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5.2.c
[Ca.1824]	Rondo op. 11	Hummel, Johann Nepomuk	Mce. Schlesinger, Paris	M. M. Richomme et Marquerie frères, Paris	M.S. 125	No consta	BNE, MP/3586/2
[Ca.1824]	Rondo quasi una fantasia op. 29	Hummel, Johann Nepomuk	Mce. Schlesinger, Paris	M. M. Richomme et Marquerie frères, Paris	M.S. 182, M.S. 183	No consta	BNE, MP/3586/2
[Ca.1825]	Rondó brillante a la tirana para piano forte sobre los temas del Trípoli y la Cachucha, obra 25	Albéniz, Pedro	Real Establecimiento Litográfico, Madrid	Real Establecimiento Litográfico, Madrid	No consta	No consta	BNE, M.REINA/16(1)
1827	Little Rondos, en: A complete theoretical and practical Course of instructions on the Art of playing the Piano Forte [Hummel]	Kuhlau, Friedrich	F. Boosey, London	F. Boosey, London	No consta	No consta	RCSMM 1/700
[Ca.1832]	Rondo final con variaciones de la op. Bianca de Mesina [Vaccai, Nicola]	No consta	Lodre	Lodre	65	Antonio Hermoso	BNE, MC/4200/28(9)
1833 y 1835	Rondó, en: Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el Piano-Forte	Masarnau, Santiago	Bartolomé Wirmbs, almacén de Hermoso frente a las Gradas de San Felipe el Real, Madrid	Bartolomé Wirmbs, almacén de Hermoso frente a las Gradas de San Felipe el Real, Madrid	No consta	Bartolomé Wirmbs, almacén de Hermoso frente a las Gradas de San Felipe el Real, Madrid	RB, Mus.715.
<b>SEGUIDILLAS</b>							
[Ca.1800]	Manchegas del Teatro de la Cruz	Gibert, Francisco	No consta	No consta	No consta	Librería de Ortega, C/ Carretas,	BNE, MP/4602/25

AÑO EDICIÓN	TÍTULO	AUTOR	EDITOR	ESTAMPADOR	Nº PLANCHAS	ALMACÉN	SIGNATURA
-------------	--------	-------	--------	------------	-------------	---------	-----------

						Madrid	
[18??]	Manchegas cantadas en el Coliseo de la Cruz	No consta			No consta	No consta	BNE, M/1008
[Ca.1817]	Manchegas del Coliseo de la Cruz para forte piano	León, José	B. Wirmbs	B. Wirmbs	15	No consta	BNE, MP/4601/4
[Ca.1817]	Seguidillas manchegas del Teatro del Príncipe	Nonó, José	No consta	No consta	No consta	No consta	BNE, MP/4602/26(2)
[Ca.1817]	Manchegas del Coliseo del Príncipe	Nonó, José	B. Wirmbs	B. Wirmbs	No consta	No consta	BNE, MP/4601/6
[183?]	Mollares para forte piano	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M.REINA/2
[183?]	El Lili para forte piano	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M.REINA/2
[183?]	Seguidillas manchegas para piano	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M.REINA/2
[183?]	La matraca para forte piano	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M.REINA/2

## SONATAS

1796	Trois sonates pour le clavecin ou piano- forte, oeuvre II [op. 2]	Beethoven, Ludwig van	Artaria et Comp., Vienne	Artaria et Comp., Vienne	614	No consta	BNE, MP/2390/3
1796	Grande Sonate a quatre mains sur un clavecin ou pianoforte	Mozart, Wolfgang Amadeus	Artaria et Comp., Vienne	Artaria et Comp., Vienne	630	No consta	BNE, MC/3890/29
1798	Sonate pour le clavecin ou pianoforte, op. 89	Haydn, Joseph	Breitkopf & Härtel, Leipzig	Breitkopf & Härtel, Leipzig	29	No consta	BNE, MC/21/45
1799	Trois sonates pour le piano forte, op. 39	Dussek, Jan Ladislav	Pleyel, Paris	Pleyel, Paris	284	Rue neuve des petits champs, Paris	BNE, MC/3890/17
[Ca.1800]	Sonata	Pleyel, Ignace	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
1802	Grande sonate pour le clavecin ou forte- piano, oeuvre 26	Beethoven, Ludwig van	Jean Cappi, Michaelersplatz, Vienne	No consta	880	No consta	BNE, MP/2390/4
[Ca.1809]	Trois grandes sonates pour le piano forte	Steibelt, Daniel	Mme. Duhan et compte., Paris	No consta	No consta	No consta	BNE, MC/3886/14
1810	Deux sonates pour le forte piano	Boëly, Alexander Pierre Françoise	Pleyel et Naderman, Paris	Pleyel et Naderman, Paris	No consta	No consta	BNE, MP.REF. D 08
1810	Sonata en Sib	Serrano, Blas	No consta	No consta	No consta	No consta	BMAM, J-549
[18??]	Tres Sonatas y seis Caprichos para piano	Vanhall, Johann Baptist	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-1458
[18??]	Sonata para piano	Haydn, Joseph	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-1460
[18??]	Siete Sonatas sobre las siete palabras que dijo Nuestro Redentor en la Cruz, Op. 49	Haydn, Joseph	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BHM, MUS 687-200

[Ca.1810]	3ª Sonata	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2235
[Ca.1810]	4ª Sonata	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2235
[Ca.1810]	5ª Sonata	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2235
[Ca.1810]	6ª Sonata	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2235
[Ca.1810]	Seis sonatas inglesas	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2235
[Ca.1810]	Seis sonatas	Cambini, Giuseppe	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2235
[Ca.1810]	Seis sonatas	Elexman	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2236
[Ca.1810]	Dos Sonatas para piano	Hoffmeister, Anton	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2235
[18??]	Seis sonatas para piano u órgano	Vila de Fors, C.	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BMAM, B-426
[Ca.1810]	[Quince] Sonatas	Pleyel, Ignaz	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2236
[Ca.1810]	[Seis] Sonatas	Pleyel, Ignaz	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2237
[Ca.1810]	[Dos] Sonatas n.2y3, obra93	Haydn, Joseph	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2237
[Ca.1810]	Sonata nº 6	Nebra, José de	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2238
[Ca.1810]	Sonatas 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª	Nebra, José de	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2239
[Ca.1810]	Sonatas 4ª, 5ª, 6ª	Mozart, Wolfgang Amadeus	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2239
[Ca.1810]	Sonate pour le piano forte, n. 24, op. 78 fa sostenido mayor	Beethoven, Ludwig van	Tranquillo Mollo, Vienne	Tranquillo Mollo, Vienne	M. 1377	No consta	BNE, MC/21/43 y 44
[Ca.1813]	Vittoria: a grand military sonata	King, Matthew Peter	Clementi & Compy., London	Clementi & Compy., London	No consta	Clementi & Compy., London	BNE, MC/3890/6
[Ca.1815]	6 Sonatas	Pleyel, Ignace	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2240
1816	Grande sonate pour le piano-forte tirée du concertó Voyage sur le Mont Bernard	Steibelt, Daniel	Artaria et Co., Vienne	Artaria et Co., Vienne	2470	No consta	BNE, MC/3890/34
[Ca.1818]	Grande sonate pour le piano forte	Dussek, Jan Ladislav	Artaria et Co., Vienne	Artaria et Co., Vienne	2516	No consta	BNE, MC/3887/8
1821	[Seis] Sonatas, en: Método de piano conforme al último que se sigue en París	Nonó, José	Aguado y Compañía, Madrid	Bartolomé Wirmbs	55	No consta	BNE, M/270
[Ca.1824]	Grande sonate, op. 81	Hummel, Johann N.	Mce. Schlesinger, Paris	M.M. Richomme en Marquerie frères	M.S. 345	No consta	BNE, MP/3589/2
[Ca.1824]	Grande sonate à quatre mains, op. 92	Hummel, Johann N.	Mce. Schlesinger, Paris	M.M. Richomme en Marquerie frères	M.S. 235	No consta	BNE, MP/3587/2
[Ca.1824]	Sonate dédiée á Haydn, Op. 13	Hummel, Johann N.	Mce. Schlesinger, Paris	M.M. Richomme en Marquerie frères	M.S. 346	No consta	BNE, MP/3589/2

AÑO EDICIÓN	TÍTULO	AUTOR	EDITOR	ESTAMPADOR	Nº PLANCHAS	ALMACÉN	SIGNATURA
-------------	--------	-------	--------	------------	-------------	---------	-----------

[Ca.1824]	Sonate á quatre mains, Op. 51	Hummel, Johann N.	Mce. Schlesinger, Paris	M.M. Richomme en Marquerie frères	M.S. 237	No consta	BNE, MP/3588/1
1825	Sonate pour piano seul, op. 20	Hummel, Johann N.	Mce. Schlesinger, Paris	M.M. Richomme en Marquerie frères	M.S. 430	No consta	BNE, MP/3591/2
1825	Sonate pour piano seul, op. 38	Hummel, Johann N.	Mce. Schlesinger, Paris	M.M. Richomme en Marquerie frères	M.S. 406	No consta	BNE, MP/3591/2
[Ca.1824]	Sonate op. 106	Hummel, Johann N.	Mce. Schlesinger, Paris	M.M. Richomme en Marquerie frères	M.S. 316	No consta	BNE, MP/3588/1
[Ca.1825]	Sept sonates pour le pianoforte	Mozart, W. A.	Richault, Paris	Richomme père, Paris	No consta	No consta	BNE, M/2514(1)
[Ca.1826]	Sonatas de las mejores óperas de Rossini	No consta	León Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo, nº 23, Madrid	León Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo, nº 23, Madrid	22	Antonio Hermoso	BNE, MC/4933/54 y MP/4566/5
[182?]	Sonata en la mayor	Martínez, Mariana	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, MP/1742/10
[Ca.1830]	Sonatas de las mejores Óperas de Rossini, en: Método para piano-forte	Viguerie, Bernard	León Lodre, Madrid	León Lodre, Madrid	122	Hermoso y Sanz	BNE, M/1286

## SONATINAS

1791	Six sonatine pour clavecin ou forte piano facile et par gradation	Pleyel, Ignace	Sieber, rue St. Honoré, Paris	No consta	1118	Sieber, Musicien, rue St. Honoré, Paris	BNE, MC/3886/2
[18??]	Seis sonatinas	Pleyel, Ignace	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-144
[1803-05]	Six sonatines faciles pour forté-piano	Dussek, Jan Ladislav	Sieber, rue St. Honoré, Paris	No consta	1683	No consta	BNE, MC/3886/20
1804	Six sonatines pour pianoforte ou harpe	Dussek, Jan Ladislav	Tranquillo Mollo, Vienne	Tranquillo Mollo, Vienne	M. 1276	No consta	BNE, MC/516/69
[Ca.1807]	Six sonatines très faciles pour le piano forte	Vanhal, Johann Baptist	Tranquillo Mollo, Vienne	Tranquillo Mollo, Vienne	M. 1547	No consta	BNE, MC/3887/3 y 4
[Ca.1810]	Seis sonatinas	Clementi, Muzio	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2238
[Ca.1815]	Sonatina	Pleyel, Ignaz	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2240
1827	Trois Sonatines progressives Op. 18, en: A complete	Müller, A.C.	F. Boosey, London	F. Boosey,	No consta	No consta	RCSMM 1/700

		theoretical and practical Course of instructions on the Art of playing the Piano Forte [Hummel]			London			
1827		Sonatinas progressives Op. 20, en: A complete theoretical and practical Course of instructions on the Art of playing the Piano Forte [Hummel]	Dussek, Jan Ladislav	F. Boosey, London	F. Boosey, London	No consta	No consta	RCSMM 1/700
1827		Sonatinas Op. 36, 37, 38, en: A complete theoretical and practical Course of instructions on the Art of playing the Piano Forte [Hummel]	Clementi, Muzio	F. Boosey, London	F. Boosey, London	No consta	No consta	RCSMM 1/700
1827		Sonatine facile 1 & 2, en: A complete theoretical and practical Course of instructions on the Art of playing the Piano Forte [Hummel]	Gelinek, Joseph	F. Boosey, London	F. Boosey, London	No consta	No consta	RCSMM 1/700

## TIRANAS

[1800-05]	Tirana del bombeo de Cádiz	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[1825-30]	Rondó brillante a la tirana para piano forte sobre los temas del Trípoli y la Cachucha, obra 25	No consta	Real Establecimiento Litográfico, Madrid	Real Establecimiento Litográfico, Madrid	No consta	No consta	BNE, M.REINA/16(1)

## TRANSCRIPCIONES PARA PIANO

[Ca.1800]	Cavatina de la ópera La Isabela	No consta	Manuscrito	Manuscrito	No consta	No consta	BNE, M/2233
[Ca.1800]	Aria de los presos	No consta	Manuscrito	Manuscrito	No consta	No consta	BNE, M/2233
[Ca.1800]	Canción de la ópera El Califa de Bagdad [Boieldieu, François-A.]	No consta	Manuscrito	Manuscrito	No consta	No consta	BNE, M/2233
[1800-05]	Romance de Garat, en: Nouvelle Méthode facile pour apprendre le Forte Piano par Lachnith	Steibelt, Daniel	Erard, Rue du Mail n° 37, Paris	Erard, Rue du Mail n° 37, Paris	186	Sieber fils Md. De Musique et d'Instrumens, Rue de la Loi n° 1245, Paris	RB, Mus. 982
[Ca.1805]	Canzonetta de Quien porfia mucho alcanza [Manuel del Pópulo Vicente García]	No consta	Manuscrito	Manuscrito	No consta	No consta	BNE, M/2234
[Ca.1820]	Recitativo del Aria de La italiana en Argel [Gioachino Rossini]	No consta	Manuscrito	Manuscrito	No consta	No consta	AGPR, MDESC, MD/C/13 (6) 1
[Ca.1826]	Coro militar en el segundo acto de la ópera seria Bianca y Gernando [Bellini, Vincenzo]	No consta	No consta	No consta	761	Mintegui y Hermoso	BNE, MC/4933/60
[Ca.1827]	Duetto, La mia destra nell'opera seria Gliarabi nelle gallie [Pacini, Giovanni]	No consta	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso	BNE, MC/4933/21



AÑO EDICIÓN	TÍTULO	AUTOR	EDITOR	ESTAMPADOR	Nº PLANCHA	ALMACÉN	SIGNATURA
-------------	--------	-------	--------	------------	------------	---------	-----------

[Ca.1829]	"Qui non visti", coro del primer acto en la ópera La Straniera [Vincenzo Bellini]	No consta	L[odre]	L[odre]	No consta	Antonio Hermoso y Tejada	BNE, MC/4933/57
[Ca.1829]	Coro de yntroducción de La straniera [Vincenzo Bellini]	No consta	L[odre]	L[odre]	43	Antonio Hermoso y Tejada	BNE, MC/4933/58
[Ca.1829]	Coro del prode ed inelto en la ópera seria El condestable de Chester [Pacini]	No consta	No consta	No consta	B (767) W	Antonio Hermoso	BNE, MC/4933/56
[Ca.1830]	Aria, Fa di ceppi ni aggravi la mano del segundo acto de la ópera Moisés en Egipto [Gioachino Rossini]	No consta	No consta	Lodre	2. Lodre	Hermoso	BNE, MP/5354/12(2)
[Ca.1830]	Cavatina "Sor gi mio bene" en la óp[era] Montechi e Capuletti [Vincenzo Bellini]	No consta	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso	BNE, MP/5354/10
[Ca.1830]	Aria final en la ópera de La straniera [Vincenzo Bellini]	No consta	No consta	L[odre]	No consta	Hermoso y la librería de Tejada	BNE, MP/5354/12(1)
[Ca.1830]	Coro de piratas en la ópera El Pirata para piano forte [Vincenzo, Bellini]	No consta	No consta	No consta	No consta	Hermoso	BNE, MP/5352/11
[Ca.1830]	"Nel furor delle tempeste", primer [y segundo] tiempo de la salida del tenor en la ópera El Pirata [Vincenzo, Bellini]	No consta	No consta	No consta	1	Hermoso	BNE, MP/5354/3
[Ca.1830]	"Ah non fia sempre odiata" cavaleta del aria última de tenor en la ópera El pirata [Vincenzo, Bellini]	No consta	No consta	L[odre]	3. Lodre	Hermoso	BNE, MP/5354/4
[Ca.1830]	"Della crudele isotta" cavatina de la salida de la señora Albertazzi en la ópera buffa L'elissire d'amore [Gaetano Donizetti]	D. J.G.	No consta	B. Wirmbs	B.(898)W. B. Wirmbs	Hermoso y Carrafa	BNE, MP/5354/5
[Ca.1830]	Cavaleta final de la óp[era] El condestable de Chester [Giovanni Pacini]	No consta	No consta	No consta	No consta	Hermoso	BNE, MP/5354/8
[Ca.1830]	"Basti ad esprimerti" cavaleta de la Sra. Tossi [i.e. Tosi] en la óp[era] de Pompei [Giovanni Pacini]	No consta	No consta	No consta	No consta	Hermoso	BNE, MP/5354/9
1830	La donna del lago [Gioachino Rossini]	No consta	No consta	No consta	No consta	No consta	BNE, MP/4601/14, 19
[Ca.1830]	Recuerdos de La Tosi en tres pot-pourri para piano o Harpa, formada de los principales motivos con que ha entusiasmado esta attice somma a un tempo	Basili, Basilio	León Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo, nº 23. Madrid	León Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo, nº 23. Madrid	Sn.61	Antonio Hermoso	BNE, MC/522/42
[Ca.1830]	Della crudele isotta : cavatina de lasalida de la señora Albertazzi en la ópera buffa L'elissire d'amore [Donizetti]	D. J.G.	Bartolomé Wirmbs	Bartolomé Wirmbs	B.(898)W	Antonio Hermoso y Carrafa	BNE, MP/5354/5
[Ca.1830]	Dúo "Io non ti son piu cara" de la ópera Il crociato in Egitto [ Meyerbeer]	No consta	Lodre	Lodre	66	Antonio Hermoso	BNE, MP/4601/26
[Ca.1830]	Aria, "Fa di ceppi ni aggravi la mano" del segundo acto de la ópera Moisés en Egipto	No consta	León Lodre	León Lodre	2 Hermoso	Antonio Hermoso	BNE, MP/5354/12(2)
[Ca.1830]	Otello "Assisa a piè d'un salice" [Gioachino Rossini]	No consta	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso	BNE, MP/4601/15

[Ca.1830]	Norma. "Norma viene, le cinge la chioma" [Vincenzo Bellini]	No consta	Lodre	Lodre	No consta	No consta	BNE, M.REINA/16(21)
[Ca.1830]	Plegaria en la ópera Moisés en Egipto [Gioachino Rossini]	No consta	Lodre	Lodre	1	Antonio Hermoso	BNE, MP/4601/22
[Ca.1830]	Aria final Cantada por la Sra. Césari en la ópera La donna selvaggia [Carlo Coccia]	Villalba, Francisco de Paula	No consta	No consta	No consta	Hermoso	BNE, MP/5354/12(3)

## VALESSES

[Ca.1800]	Kauntze's collection of the most favorite dances, reels, waltzes	Kauntze G.	Kauntze G.	No consta	No consta	No consta	BNE, MP/2423/1
1804	Valse, en: Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique [Adam]	Mozart, W. Amadeus	Imprimerie du Conservatoire Impérial, Paris	La roy, Paris	No consta	No consta	RABASF, A/2129
1804	Valse de la Dansomanie, en: Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique [Adam]	Adam, Louis	Imprimerie du Conservatoire Impérial, Paris	La roy, Paris	No consta	No consta	RABASF, A/2129
[1800-05]	Wals de Lord Welington	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[1800-05]	6 Walses	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[1800-05]	Wals de las Delicias	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[1800-05]	Wals de Codina	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[1800-05]	Wals de Cantabria	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[1800-05]	Wals de las contestaciones	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[1800-05]	Wals gaditano	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[1800-05]	Wals de la Selva: el Pastor y la Pastora	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
[1800-05]	6 Wals, en: Rudimentos para el forte piano [Matias Lamprucker]	Lamprucker, Matias	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1192
[1800-05]	Wals de las campanas de Lerida	Gibert, Francisco Javier	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	AGPR, MDESC, MD/C/90(16)
[1800-05]	Wals con variaciones	Gibert, Francisco Javier	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	AGPR, MDESC, MD/C/91 (20)
[1800-05]	Wals, en: Nouvelle Méthode facile pour apprendre le Forte Piano de Lachnith	Jadin, Louis	Erard, Rue du Mail n° 37, Paris	Erard, Rue du Mail n° 37, Paris	186	Erard, Rue du Mail n° 37, Paris	BR, Mus. 982
[1800-05]	Wals et Pas redoublé de Mozart, en: Nouvelle Méthode facile pour apprendre le Forte Piano de Lachnith	Jadin, Louis	Erard, Rue du Mail n° 37, Paris	Erard, Rue du Mail n° 37, Paris	186	Erard, Rue du Mail n° 37, Paris	BR, Mus. 982
[1800-05]	Wals de la Tempestá, en: Rudimentos para el Forte piano [Matias Lamprucker]	Mozart, W.A.	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1192
[1800-05]	Wals, en: Rudimentos para el Forte piano [Matias Lamprucker]	Mozart, W.A.	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1192
[1808]	Vals de diez partes dedicado a la muerte de Daoiz y	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE,

AÑO EDICIÓN	TÍTULO	AUTOR	EDITOR	ESTAMPADOR	Nº PLANCHAS	ALMACÉN	SIGNATURA
-------------	--------	-------	--------	------------	-------------	---------	-----------

		Velarde					MP/5352/13
1811	Waltz, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte [Clementi]	Beethoven, Ludwig van	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	No consta	No consta	BNP, BA 1080/2.V
1816	6 valzes avec trios pour le piano forte á quatre mains, oeuvre 33	Moscheles, Ignaz	Artaria et co., Vienne	Artaria et co., Vienne	2439	No consta	BNE, MC/4933/26
[1816]	Wals, en: Choix de danses caractéristiques de diverses nations de l'Europe	Hummel, Johann N.	Artaria et co., Vienne	Artaria et co., Vienne	2444	No consta	BNE, MC/4197/2
1817	Cuatro vales para piano forte	Beethoven, Ludwig van	Bartolomé Wirmbs, C/ del Turco, Madrid	Bartolomé Wirmbs, C/ del Turco, Madrid	3	Bartolomé Wirmbs, C/ del Turco, Madrid	BNE, MI/3(7) y MP/1859(5) M/1955(7)
[1818]	Colección de walts para forte piano	Carazo	Ymprenta del Conservatorio de Música, Madrid	Ymprenta del Conservatorio de Música, Madrid	No consta	No consta	BNE, MP/4602/26(5)
[1818]	Marcha tártara y wals el delicioso	Nonó, José	Ymprenta del Conservatorio de Música, Madrid	Ymprenta del Conservatorio de Música, Madrid	No consta	No consta	BNE, MP/4602/26(8) y Mp/4602/26(8)
[1820]	Quatro walts, obra 13ª	Carazo, J.A.	Ymprenta del Conservatorio de Música, Madrid	Ymprenta del Conservatorio de Música, Madrid	No consta	No consta	BNE, MP/4602/26(4)
1819	Vals con variaciones para piano forte de la Ópera de Tancredo	Córdoba, A.F. de	Bartolomé Wirmbs, C/ del Turco, Madrid	Bartolomé Wirmbs, C/ del Turco, Madrid	18	Bartolomé Wirmbs, C/ del Turco, Madrid	BNE, MC/4933/43
1820	3 Valses, en: Música para Forte piano	Vedruna, Dolores	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1194
1820	Wals, en: Principios o Lecciones progresivas para piano forte [José Sobejano y Ayala]	López Remacha, Miguel	Bartolomé Wirmbs, Madrid	Bartolomé Wirmbs, Madrid	No consta	Orea, Madrid	BN, MC/3763/1
1821	Wals, en: Método de piano conforme al último que se sigue en París [José Nonó]	Nonó, José	Aguado y Compañía, Madrid.	Bartolomé Wirmbs, Madrid	55	No consta	BNE, M/270
[1820]	Wals de S.M. la Reina de España Mª Isabel de Braganza, compuesto para música miliar y arreglado para el piano forte.	Nonó, José	Ymprenta del Conservatorio de Música, Madrid	Ymprenta del Conservatorio de Música, Madrid	No consta	No consta	BNE, Mp/4602/26(3)
[1820]	Vals de S.M. el Rei de España corregido y aumentado para forte Piano.	Nonó, José	Ymprenta del Conservatorio de Música, Madrid	Ymprenta del Conservatorio de Música, Madrid	No consta	Librería de Rodrigues, C/ Carretas y en el Almacén de música de los Sres. Nonó y Ardit.	BNE, MP/4602/21
[1820]	Vals del suspiro para forte piano	Nonó, José	Ymprenta del	Ymprenta del	No consta	Librería de	BNE,

				Conservatorio de Música, Madrid	Conservatorio de Música, Madrid		Rodriguez, C/ Carretas y en el Almacén de música de los Sres. Nonó y Ardit.	MP/4602/21
	[1820]	Vals para forte piano	W.M.	Ymprenta del Conservatorio de Música, Madrid	Ymprenta del Conservatorio de Música, Madrid	No consta	Librería de Rodriguez, C/ Carretas y en el Almacén de música de los Sres. Nonó y Ardit.	BNE, MP/4602/21
	[1820]	Vals del pianista de cámara de S.M. para forte piano	D.J.C.	Ymprenta del Conservatorio de Música, Madrid	Ymprenta del Conservatorio de Música, Madrid	No consta	Librería de Rodriguez, C/ Carretas y en el Almacén de música de los Sres. Nonó y Ardit.	BNE, MP/4602/21
	1821	Vals, en: Étrennes á Terpsichore dédiées aux dames ou Recueil de contredanses, anglaises et walzes	Marque, Auguste	Richomme, Paris	Richomme, Paris	No consta	Gide fils, Paris	BNE, M/561
	[1823]	Lascito, valzer para piano forte	Lanner, Joseph	G. Ricordi, Milano	No consta	15597	T. Haslinger, Vienna	BNE, MP/3421/11
	[182?]	Wals, en: El Adam español [José Sobejano y Ayala]	Albéniz [Pedro]	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5.2.c
	1824	Seis walses brillantes para piano forte de una dificultad progresiva y con las posturas numeradas, adoptados para la enseñanza de los alumnos del C.R. Conservatorio de Música de Milán, Op. 1	Sommaruga de Appiano, F.	Bartolomé Wirmbs, Madrid	Bartolomé Wirmbs, Madrid	287	Bartolomé Wirmbs, Madrid	BNE, MC/ 520/ 33
	[1824]	Valses suivies d'une bataille á quatre mains, Op. 91	Hummel, Johann N.	Maurice Schlesinger, Paris	M.M. Richomme et Marquerie, Paris	M.S. 235, M.S. 237, M.S. 238	No consta	BNE, MP/3588/1
	[1825]	3 Valses en forme de rondeaux, Op. 103	Hummel, Johann N.	Maurice Schlesinger, Paris	M.M. Richomme et Marquerie, Paris	M.S. 310, M.S. 311, M.S. 313	No consta	BNE, MP/ 3591/4
	[182?]	[Cuatro] Valses, en: Lecciones metódico progresivas [José Sobejano y Ayala]	Sobejano y Ayala, José	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5.2.c
	[182?]	Wals, en: Lecciones metódico progresivas [José Sobejano y Ayala]	Sobejano y Ayala, José	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5.2.c
	[182?]	Wals, en: Lecciones metódico progresivas [José Sobejano y Ayala]	Carnicer, José	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5.2.c
	[182?]	Wals, en: Lecciones metódico progresivas [José Sobejano y Ayala]	Nagusia, M <sup>a</sup> Concepción	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5.2.c
	1826	Le Parnase n°1: nouveau recueil de walses pour le forte piano, œuvre 1er	Masarnau, Santiago	Massus, London	No consta	No consta	Boosey & co., London	BNE, M/13665(7)

AÑO EDICIÓN	TÍTULO	AUTOR	EDITOR	ESTAMPADOR	Nº PLANCHA	ALMACÉN	SIGNATURA
-------------	--------	-------	--------	------------	------------	---------	-----------

1826	La rosiniana ó Las veladas de Terpsicore, colección selecta de rigodones, walses y contradanzas extractadas de las óperas de Rossini	No consta	Bartolomé Wirmbs, calle Hortaleza, Madrid	Bartolomé Wirmbs, calle Hortaleza, Madrid	421 a 433, 561, 569 y 718 , 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428	Librería de la Carrera de S. Gerónimo y en la librería de Hermoso frente a las gradas de S. Felipe	BNE, M/412
[1826]	Gran Wals, en: El Adam español [José Sobejano y Ayala]	Albéniz [Pedro]	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5,2.c
[1826]	Vals, en: El Adam español [José Sobejano y Ayala]	Carnicer, Ramón	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5,2.c
[1826]	Wals brillante a la toma de Argel	Sobejano, José	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso, frente a las covachuelas, Madrid	BNE, MC/520/38 y MP/4577/16
[1826-35]	Gran vólzer per piano forte sul tema del Coro delle donne nell'opera seria L'ultimo giorno di Pompei [Pacini, Giovanni]	No consta	No consta	No consta	L.A. 15	Mintegui y Hermoso, Madrid	BNE, MC/4933/5
[1826-47]	Vals a la entrada de la Reina N.S.	No consta	León Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo, Madrid	León Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo, Madrid	No consta	Antonio Hermoso, Madrid	BNE, MC/520/36
[1826-47]	Colección de valeses del joven malabar, arreglados para piano con todo el efecto del instrumental	No consta	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso, Madrid	BNE, MC/520/34
[1826-47]	Gran vals de la esperanza	Mercé Fondevilla, Alejo	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso, Madrid	BNE, MC/520/35
[1827]	Gran vals de Elena y Malvina	Pérez, F.	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso, Madrid	BNE, MC/4933/13
1828	Le Parnasse nº2: nouveau recueil de waltzes pour le piano forte, Op. 10	Masarnau, Santiago	No consta	No consta	No consta	Clementi & Co., London	BNE, M/13665(8)
[1829]	Vals sacado del dúo de tiple y contralto en Elena y Malvina	Carnicer, Ramón	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso, Madrid	BNE, MC/4933/17
[1829]	Les dentelles de Bruxelles, valeses para piano forte	Strauss, Isaac	Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo 13, Madrid	Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo 13, Madrid	S. 8	Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo 13, Madrid	BNE, MC/507/43
[1829]	La bella Gabrielle, vals para piano forte, Op. 68	Strauss, Isaac	Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo 13, Madrid	Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo 13, Madrid	5	Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo 13, Madrid	BNE, MC/520/40

	[182?]	Vals del cometa	No consta	Ymprenta del Conservatorio, Madrid.	Ymprenta del Conservatorio, Madrid.	No consta	No consta	BNE, MP/4602/26(10)
	[182?]	Cinco Contradanzas y un Vals	No consta	Antonio Ronzi y Cia.	No consta	A. 10 R.	Librería de Tomás Jordán	BNE, MC/4933/67
	1830	Valses y Greca, en: Noche de carnaval o Colección de piezas escogidas para bailes de salón [Andrés Belluzi]	No consta	Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo 23, Madrid	Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo 23, Madrid	No consta	Antonio Hermoso	BNE, M.REINA/28(1) y (3)
	1830	Wals del Rey de España para piano forte sacado de un dúo de ópera Moisés en Egipto en celebridad del enlace de S.M. la Reyna Ntra. Sra. Doña María Cristina de Borbón	Nonó, José	Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo 23, Madrid	Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo 23, Madrid	No consta	No consta	BNE, M.REINA/28(4)
	1830	Gran wals de las fraguas en La pata de cabra para piano forte	Oudrid, Cristóbal	Lodre	Lodre	No consta	Antonio Hermoso	BNE, MP/4601/32
	[1830]	Gran wals en la ópera Tebaldo e Issolina	Genovés, Tomás	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso	BNE, MC/4933/14
	[1830]	El carnaval de Madrid	Iradier, Sebastián	Imprenta Boix	Lodre	1-5	Imprenta Boix	BNE, MC/4199/3
	[1830]	Arrullo español: vals para piano forte	José León	Calle de la Gorguera, Madrid	Calle de la Gorguera, Madrid	No consta	Calle de la Gorguera, Madrid	BNE, M.REINA/28(22)
	[Ca.1830]	Recuerdos de Madrid, vals para piano	Olave, José Bruno de	No consta	No consta	No consta	No consta	BNE, MC/4933/4
	[Ca.1830]	El cariño, tanda de valsos	Olave, José Bruno de	No consta	No consta	No consta	No consta	BNE, MC/4933/73
	[1830]	Gran Wals en los coros de los faroles de la ópera Elena y Malvina	Palacios, M.E.	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso, Madrid	BNE, MC/4933/15
	[1830]	Vals de La donna del lago [Gioachino Rossini]	No consta	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso, Madrid	BNE, MC/4933/12
	[1830]	Gran vals en el coro de arpas de la ópera Semiramide [Gioachino Rossini]	No consta	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso, Madrid	BNE, MC/4933/18
	[1830]	Vals y contradanza sacada de la introducción y coro de la Cenerentola [Rossini, Gioachino]	No consta	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso y Sanz, Madrid	BNE, MC/4933/6
<b>VARIACIONES</b>								
	1797	Andante con 2 Variazioni, en: Méthode pour le pianoforte	Pleyel, Ignaz	Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs N° 728, Paris	Michot, Paris	121	Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs N° 728, Paris	BNE, M/7501
	[1800-1805]	Tema con siete variaciones	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
	[1800-1805]	Tema con variaciones	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233

AÑO EDICIÓN	TÍTULO	AUTOR	EDITOR	ESTAMPADOR	Nº PLANCHAS	ALMACÉN	SIGNATURA
-------------	--------	-------	--------	------------	-------------	---------	-----------

[1800-1805]	Tema con variaciones	Griley	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
[1800-1805]	Tema con [ocho] Variaciones virtuosísticas	Salvadore	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2233
[1800-1805]	Tema y siete variaciones para piano	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	AGPR, MDESC, MD/C/91(19)
[1805]	Tema [con 24 variaciones]	Ferrari, Giacomo Gotifredo	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	AGPR, MDESC, MD/C/89(6)
[1805]	[Doce] Variaciones, en: Rudimentos para el forte piano	Lamprucker, Matias	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1192
[1805]	Doce variaciones y coda	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
[1805]	Variaciones de la canzoneta El Marinerito	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
[1805]	[Doce] Variaciones	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
[1805]	Aire con variaciones sacados de Quatuors de Haydn	Desormery, Jean-Baptiste	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
[1805]	Tres temas con variaciones	Kirmayer, Frédéric-Joseph	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
[1805]	Tres temas con variaciones	Kirmayer, Frédéric-Joseph	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
[1805]	Dos temas de la ópera La flûte magique variados	Kirmayer, Frédéric-Joseph	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
[1805]	El Marinerito y variaciones	Marchal, Pedro	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
[1805]	Doce variaciones	Mozart, W. A.	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
[1805]	Doce variaciones con su capricho	Mozart, W. A.	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
[1805]	Seis variaciones	Rücker, M.	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2234
[1810]	Tema con variaciones	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2237
[1810]	Seis variaciones sobre el tema de una Modinha portuguesa	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2238
[1810]	Andante con variaciones	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2238
[1810]	Tema con variaciones	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2238
[1810]	Variaciones	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2238
[1810]	Variaciones	Vanhal	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2238
[1810]	Variaciones	Mozart, W. A.	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2238
1811	Tema variado, en: Introducción a el arte de tocar el Piano Forte [Clementi]	Woelfel, Joseph	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, London	No consta	No consta	BNP, BA 1080/2.V

[1815]	Variaciones	Codina, Jacinto	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2240
[1815]	Variaciones	Mozart, W. A.	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2240
1817	Andante con variaciones para piano forte	Codina, Jacinto	Bartolomé Wirmbs, C/ del Turco, Madrid	Bartolomé Wirmbs, C/ del Turco, Madrid	12	Bartolomé Wirmbs, C/ del Turco, Madrid	BNE, M/1955(25) y Mi/3(27) y Mp/1859(23)
1817	Variations pour le piano-forte sur un thème original, Op. 76	Hummel, Johann Nepomuk	Artaria & Co., Wien	Artaria & Co., Wien	2491	No consta	BNE, MC/3890/23
[1817-24]	Variazioni per piano forte sull tema della cavatina "Paga fui" [Winter]	Inzenga, Angel	B. Wirmbs, Strada del Turco, Madrid	B. Wirmbs, Strada del Turco, Madrid	289	B. Wirmbs, Strada del Turco, Madrid	BNE, MC/4200/28(3)
[1819-29]	Variaciones para piano forte sobre el tema de la cancioneta vascongada Itzasora irtenais	Buyé, Antonio	Bartolomé Wirmbs, Madrid	Bartolomé Wirmbs, Madrid	No consta	Bartolomé Wirmbs, Madrid	BS, FH C-42927-7; BNE, MC/29/29
1820	Variaciones, en: Música para Forte piano	Vedruna, Dolores	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/1194
[1824]	La sentinelle variée, op. 32	Hummel, Johann	Maurice Schlesinger, Paris	Richomme et Marquerie frères, Paris	M.S. 175 al M.S. 179	No consta	BNE, MP/3586/4
[1824]	La belle Marie varié, op. 75	Hummel, Johann	Maurice Schlesinger, Paris	Richomme et Marquerie frères, Paris	M.S. 175 al M.S. 179	No consta	BNE, MP/3586/4
[1824]	Thème d'Armide variée, op. 57	Hummel, Johann	Maurice Schlesinger, Paris	Richomme et Marquerie frères, Paris	M.S. 175 al M.S. 179	No consta	BNE, MP/3586/4
[1824]	Marche favorite variée, op. 40	Hummel, Johann	Maurice Schlesinger, Paris	Richomme et Marquerie frères, Paris	M.S. 175 al M.S. 179	No consta	BNE, MP/3586/4
[1824]	Thème original varié, op. 76	Hummel, Johann	Maurice Schlesinger, Paris	Richomme et Marquerie frères, Paris	M.S. 175 al M.S. 179	No consta	BNE, MP/3586/4
[1825]	Variaciones brillantes para forte piano sobre el himno de Riego, Op. 28	Albéniz, Pedro	León Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo, nº 23, Madrid	León Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo, nº 23, Madrid	No consta	León Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo, nº 23, Madrid	BNE, M.REINA/16(22)
[182?]	Variaciones progresivas, en: Lecciones metódico progresivas [José Sobejano y Ayala]	Sobejano y Ayala, José	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5,2.c
[1826]	Tema con variaciones sobre un aire irlandés para piano forte	Carnicer, Ramón	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	M-BHM Mus743-14 0
[1826]	[Variations for] piano forte	Masarnau, Santiago	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, MP/1890(24)
[1826]	Variaciones, en: El Adam español	Sobejano y Ayala,	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-



AÑO EDICIÓN	TÍTULO	AUTOR	EDITOR	ESTAMPADOR	Nº PLANCHA	ALMACÉN	SIGNATURA
-------------	--------	-------	--------	------------	------------	---------	-----------

			José				5,2.c
[1826]	Las lechuginas caprichosas, variaciones para forte piano	Sobejano y Ayala, José	Bartolomé Wirmbs, calle del Turco, Madrid	Bartolomé Wirmbs, calle del Turco, Madrid	No consta	Antonio Hermoso, Madrid	BNE, MC/4200/28(11)
[182?]	Paseo solitario, tema con variaciones para piano forte	Sienra, Ramón de la	León Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo, nº 23, Madrid	de Sn. Gerónimo, nº 23, Madrid	No consta	Antonio Hermoso, frente a las covachuelas, Madrid	BNE, MC/4200/28(7)
[182?]	Variaciones sobre el tema del solo cantado por la señora Cortesi y el señor Maggiorotti en el dúo de la ópera Elisa y Claudio	Blanco, Felipe	No consta	No consta	436	Antonio Hermoso, Gradas de San Felipe, Madrid	BNE, MC/4200/28(5)
1829	Variaciones sobre la jota aragonesa cantada en la comedia de La pata de cabra	Grimaldi, Juan	No consta	No consta	5	Antonio Hermoso	BNE, MC/4200/28(13)
[1830]	Las brillantes, var. fáciles sobre un Romance de Rossini, op. 98, n. 2	Hünter, Franz	León Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo, nº 13, Madrid	León Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo, nº 13, Madrid	2 H 98	León Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo, nº 13, Madrid	BNE, MC/4200/4 y M.REINA/16
[1830]	Variaciones para piano sobre motivos de "Oh matutti albori" de la ópera La donna del lago [Rossini]	No consta	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso	BNE, MP/4601/19
[183?]	Variaciones para piano forte sobre un tema original	A. M. Z.	No consta	No consta	No consta	Antonio Hermoso y en el que fue de Mintegui	BNE, MC/4200/28(10)
[183?]	Variaciones sobre el tema del aria de tenor Ah non fia sempre odiata" en la ópera El pirata: cantada por" el célebre Rubini en las funciones líricas del Liceo de esta Corte	Hurtado de Mendoza, Ramona	No consta	No consta	No consta	No consta	BNE, MC/4200/28(2)
[183?]	Variations brillantes pour le piano forte sur l'Introduction de la Norma [Bellini]	Albéniz, Pedro	Pacini, Paris	Pacini, Paris	No consta	No consta	BNE, MC/4200/28(4)
[183?]	Variaciones para piano forte sobre el final del primer acto de la ópera I Capuleti ed i Montecchi	Hurtado de Mendoza, Ramona	Lodre	Lodre	No consta	Hermoso y Mintegui, Madrid	BNE, MC/4200/28(6)
[183?]	Andante con variaciones	Prota Carmena, Mª del Carmen	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, MP/5355/1

## ZAPATEADOS

[1800-05]	Sapateado	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
-----------	-----------	-----------	------------	------------	------------	-----------	-------------

## ZORTZICOS

	[1800-05]	[Dos] Zortzicos	No consta	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	BNE, M/2232
	[182?]	Zorcico [sic], en: Lecciones metódico progresivas [José Sobejano y Ayala]	Sobejano y Ayala, José	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	No consta	RABASF, FJIM-5,2.c

## APÉNDICE 2

### NUEVE CUADERNOS DE MÚSICA MANUSCRITA PARA PIANO EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

Transcribimos los contenidos de cada cuaderno. Mantenemos los títulos originales y aportamos las signaturas de cada uno.

<i>Música manuscrita, Tomo 2º, Piezas de Piano</i> [BNE, M/2232]		
1- Minuet	49- Alemanda	92- Otro [Wals]
2- Otro [Minuet]	50- Otra [Alemanda]	93- Wals
3- Minuet Rondo	51- Alemanda	94- Otro [Wals]
4- Minuet	52- Otra [Alemanda]	95- Wals
5- Contradanza	53- Alemanda	96- Wals
6- Minueto	54- Otra [Alemanda]	97- Wals
7- Minuet	55- Alemanda	98- Wals
8- Contradanza inglesa, el Congo	56- Alemanda con variaciones de	99- Wals
9- Minuet	Moreti	100- Wals
10- Minuet	57- Contradanza La	100-Wals
11- Minuet	Gravina	101-Wals
12- Minuet	58- Contradanza La	102-Wals
13- Minuet afandangado	Alava	103-Wals
14- Minuet	59- Contradanza inglesa	104-Wals
15- Minuet de la Veneciana	60- Otra [Contradanza inglesa]	105-Wals
16- Rigodon	61-	106-Wals
17- Pastorela	62- Contradanza	107-Wals
18- Minuet afandangado	francesa	108-Wals
19- Minuet	63- Otra [Contradanza	109-Wals
20- Minuet	francesa]	110-Wals
21- Otro [Minuet]	64- Contradanza inglesa	111-Wals
22- Minuet	65- Contradanza de las	112-Wals
23- Otro [Minuet]	mascaras	113-Wals
24- Minuet	66- Contradanza inglesa	119-Wals
25- Minuet de la niña	67- Otra [Contradanza	123-Wals
26- Minuet de la Reyna [este nombre aparece tachado y corregido por Corte]	inglesa]	125-Wals
27- Minuet con variaciones	68- Valls	131-Wals
28- Minuet	69- Contradanza inglesa	132-Wals de la Selva:
29- Minuet	70- Otra [Contradanza	Pastor y la Pastora
30- Minuet	inglesa]	134-Wals gaditano
31- Otro [Minuet]	71- Contradanza inglesa	135-Wals de Lord Welington
32- Minuet de Mm. Elexman	72- Contradanza inglesa	138- Boleras
33- Contradanza francesa	73- Otra [Contradanza	139- Boleras de la Comedia
34- Minuet de Sor	inglesa]	140- Boleras manchegas
	74- Contradanza inglesa	141- Boleras
	75- Wals	142- Boleras
	76- Contradanza inglesa	143- Boleras
	La solana	144- Rigodón
	77- Otra [Contradanza	145- Rigodón
	inglesa]	146- Fandango alegre
		146- Fandango
		diferencias [título tachado]

35- <i>Contradanza francesa</i>	78- <i>Contradanza inglesa</i>	146- <i>La Pia</i>
36- <i>Minuet</i>	79- <i>Contradanza francesa</i>	147- <i>El Charandel</i>
37- <i>Minuet</i>	80- <i>Contradanza francesa</i>	148- <i>Zorcico</i>
38- <i>Wals</i>	81- <i>Contradanza inglesa</i>	[Sin nº]- <i>Otro [Zorcico]</i>
39- <i>Minuet de Sor</i>	82- <i>Contradanza de la Reyna Dña. María Isabel</i>	149- <i>La Gaditana</i>
40- <i>Minuet con variaciones</i>	83- <i>Wals</i>	150- <i>Coplas</i>
41- <i>Minuet</i>	84- <i>Wals de las Delicias</i>	151- <i>Tirana del bombo</i>
42- <i>Otro [Minuet]</i>	85- <i>Wals de Codina</i>	Cádiz
43- <i>Minuet de la muerte de Robespierre</i>	86- <i>Wals de Cantabria</i>	152- <i>Gavota</i>
44- <i>Polonoise favorite par D. Steibelt</i>	87- <i>Wals de las contestaciones</i>	153- <i>Bayle Ingles</i>
45- <i>Polonesa por P. Rode</i>	88- <i>Wals</i>	154- <i>Gavota</i>
46- <i>Minuet de Mazarredo</i>	89- <i>Otro [Wals]</i>	155- <i>La cachucha</i>
47- <i>Alemanda</i>	90- <i>Wals</i>	156- <i>Polaca de Mr. Herma</i>
48- <i>Otra parecida [Alemanda]</i>	91- <i>Wals</i>	157- <i>Otra Polaca del mism</i>
		158- <i>Sapateado</i>
		159- <i>La gaita gallega</i>
		160- <i>Baile de la comedia</i>

[En la última hoja del cuaderno:] “Figuras de canto de Órgano: Semibreve, que vale un compás; Mínimas, entran dos en un compás; Semimínimas, cuatro; Corcheas, ocho; Semicorcheas, diesyseys; Fusas, treintayos; Semifusas, 64.

Los signos son siete: Gesolrreut, Alamirre, Befabemi, Cesolfaut, Delasolrre, Elami, Fefaut”.

<b><i>Quaderno 2º, Música manuscrita, Tomo 3º, Piezas de Piano [BNE,M/2233]</i></b>	
1- <i>Canción de la ópera el Califa de Bagdad</i>	34- <i>Romance</i>
2- <i>Canción patriótica: el soldado español en el campo de batalla: Marchemos amigos</i>	35- <i>Otro Rondo de Pleyel</i>
3- <i>Canción del Catinat en el Quadro</i>	36- <i>Adagio</i>
4- <i>Canción patriótica</i>	37- <i>Adagio de la Sonata 3ª. Obra 17 de Haydn</i>
5- <i>Canción</i>	38- <i>Marcha</i>
6- <i>Canción patriótica. Vamos soldados españoles</i>	39- <i>Marcha de Palafon</i>
7- <i>Canción del preso</i>	40- <i>Marcha</i>
8- <i>Andantino</i>	41- <i>Marcha</i>
9- <i>Canzoneta de Moreti</i>	42- <i>Marcha Nacional Andante</i>
10- <i>Canción La sombra de la noche</i>	43- <i>Marcha de Fernando 7º</i>
11- <i>Canción Faeton</i>	44- <i>Obertura de la ópera Lodoiska de Kreutzer</i>
12- <i>Canción. Zagalas del valle</i>	45- <i>Marcha militar nacional por Benito Pérez</i>
13- <i>Canción</i>	46- <i>Marcha. La Marsellesa de Rouget</i>
14- <i>Minuet</i>	47- <i>Marcha. A las armas corred, españoles</i>
15- <i>Largo</i>	48- <i>Marcha los clamores de la patria</i>
16- <i>Rondo</i>	49- <i>Marcha nacional</i>
17- <i>Rondo. Alegro de Pleyel</i>	50- <i>Rondo</i>
18- <i>Tema con siete variaciones</i>	51- <i>Rondo</i>
19- <i>Rondo. Andante de Haydn</i>	52- <i>Rondo</i>

20- <i>Tema con variaciones por Salvadore.</i> 8 variaciones virtuosísticas 21- <i>Tema con var. por Griley</i> 22- <i>Largo</i> 23- <i>Tema con variaciones, 5 var.</i> 24- <i>Sonata de Pleyel</i> 25- <i>Alegro</i> 26- <i>Alegreto</i> 27- <i>Alegreto</i> 28- <i>Alegro</i> 29- <i>Alegreto</i> 30- <i>Canzoneta de la ópera: Quien porfía</i> mucho alcanza 31- <i>Alerta muchachas</i> 32- <i>Alegro</i> 33- <i>Cavatina de la ópera La Isabela</i>	53- <i>Rondo de Haydn</i> 54- <i>Rondo</i> 55- <i>Rondo al pecho enamorado</i> 56- <i>Rondo favorito de Pleyel</i> 57- <i>Andante moderato</i> 58- <i>Andante</i> 59- <i>Andante</i> 60- <i>Andantino</i> 61- <i>Andante de los presos</i> 62- <i>Aria de los presos</i> 63- <i>Andantino gracioso</i> 64- <i>Trío</i> 65- <i>Adagio</i> 66- <i>Sonata</i> 67- <i>Himno de la Victoria</i>
---	--

<b><i>Música manuscrita, Tomo 4º, Piezas para piano [BNE, M/2234]</i></b>	
1- <i>Batalla de Praga</i> 2- <i>Batalla de Marengo</i> 3- <i>Batala de Austerlitz, por L. Jadin</i> 4- <i>Obertura de El Joven Enrique o La Ca</i> por Mehul 5- <i>Canzoneta de la ópera Quien Porfía mu</i> alcanza 6- <i>El Marinerito y variaciones</i> 7- <i>Variaciones de la Canzoneta nombrada</i> Marinerito 8- <i>Seis variaciones por Rücker</i> 9- <i>Sinfonía de La Caza</i> 10- <i>Alegro</i> 11- <i>Doce variaciones y coda</i> 12- <i>Obertura de La Pastora noble, por</i> Hausmann 13- <i>Romance de los Caprichos de Galatea</i> 14- <i>Gavota</i> 15- <i>Andante graciosa</i> 16- <i>Gavota</i>	17- <i>Ouverture de l'impresario in angustie</i> 18- <i>Gavote des Pretendus</i> 19- <i>Gigue du même opera</i> 20- <i>Ouverture del Burbero du buon core</i> 21- <i>Air varié par Mr. Harcuurt? [ilegible]</i> 22- <i>Ouverture de Raoul Sire de Cre</i> arrangé par Mr. Hausmann 23- <i>Romance de la même opera</i> 24- <i>Air du même opera</i> 25- <i>Andantino du même</i> 26- <i>Alegro assai finale</i> 27- <i>Marcha de Dedernophon? [ilegible]</i> Mr. Tanbecke 28- <i>Doce var. del Sr. W. A. Mozart con</i> capricho 29- <i>Tres Themas con variaciones por Kirm</i> 30- <i>Aire con variaciones sacado des Quatu</i> de Haydn por Desormery 31- <i>Dos temas de la ópera La Flûte magi</i> variadas 32- <i>Adagio non troppo de Pleyel</i>

**Música manuscrita, Tomo 5º, Piezas para piano** [BNE, M/2235]

- 1-Rondo
- 2-3ª Sonata
- 3-4ª Sonata
- 4-5ª Sonata
- 5-6ª Sonata
- 6-Seis sonatas inglesas
- 7-Dos Sonatas para piano Anton Hoffmeister
- 8-Segunda Sonata de Anton Hoffmeister
- 9-Seis sonatas por Mr. Cambini
- 10-Seis sonatas del Sr. Elerman
- 11-Tres sonatas del Sr. Haydn. Obra 73 con acompañamientos de violín, que están encuadrados separados.

**Música manuscrita. Tomo 6º. Piezas de Piano** [BNE, M/2236]

- 1-Rondo de Pleyel
- 2-Seis sonatinas de Pleyel
- 3-Sinfonía de Pleyel
- 4-Sonata de Pleyel
- 5-Sonata de Pleyel
- 6-Sonata de Pleyel
- 7-Seis Sonatas de Pleyel
- 8-Otras Seis Sonatas de Pleyel

**Música manuscrita, Tomo 7º. Piezas de Piano** [BNE, M/2237] [Asiento de otra signatura correspondiente a la Biblioteca Real: LVI-3]

- 1-Tres Sonatas de Pleyel
- 2-Rondo
- 3-Tema con variaciones
- 4-Sonata de Pleyel
- 5-Sonata de Pleyel
- 6-Sonata de Haydn. Obra 93?, nº2
- 7-Gran Sonata de Haydn, Obra 93? Nº3
- 8-Sonatina de Pleyel con acompañamiento de violín
- 9-Romance
- 10-Rondo
- 11-Sonatina con acompañamiento de violín
- 12-Romance

**Música manuscrita. Tomo 8º. Piezas de Piano** [BNE, M/2238] [Biblioteca Real: LVI- 3]

- 1-Última parte de la 5ª Sonata de Nebra y sigue la 6ª. Hallándose las restantes desde la 1ª en el Cuaderno 9º, folio 51
- 2-Sonata 6ª
- 3-Variaciones por Mozart
- 4-Variaciones por Vanhall
- 5-Sinfonía del Tío y la Tía
- 6-Batalla de Austerlitz por L. Jadin
- 7-Seis sonatinas de Muzio Clementi
- 8-Overtura de Palma
- 9-Tema con var.

- 10-Andante con var
- 11-Rondo por F. A. Maurer.
- 12-Variaciones sobre el Tema de una Modinha Portuguesa

**Música manuscrita. Tomo 9º. Piezas de Piano** [BNE, M/2239] [Biblioteca Real: LVI- 3]

- 1-4ª, 5ª y 6ª Sonata por Wolfg. Amadeo Mozart.
- 2-Tiempo comodo
- 3-Batalla de Austerlitz por L Jadin
- 4-Seis Sonatas por D. Manuel Blasco de Nebra, organista de la Sta. Iglesia Cathedral de Sevilla. Obra 1ª. La última parte de la 5ª Sonata y toda la 6ª se halla en el Cuaderno 12, fl. 1º

**Música manuscrita. Tomo 10º. Piezas de Piano** [BNE, M/2240] [Biblioteca Real: LVI- 3]

- 1-Tres Sonatinas por Ignacio Pleyel.
- 2-Tres Sonatinas por Ignacio Pleyel.
- 3-Variaciones por Mozart
- 4-Variaciones por Codina
- 5-Polonaise et Rondeau de Vioti varie par I. Pleyel
- 6-Seis Sonatas de Pleyel [Tienen acompañamiento de violín]
- 7-Ouverture en la Ópera de la Italiana en Argel
- 8-Overture del Califa de Bagdad por Boieldieu
- 9-Overture de la Ópera el Criado de dos amos

## APÉNDICE 3

### MÉTODOS DIFUNDIDOS EN MADRID (ca.1800-ca.1830)<sup>1</sup>: EDICIONES Y LOCALIZACIÓN

**BEMETZRIEDER, Antoine**, *Nouvelles Leçons de Clavecin ou Piano-Forté*, París: chez P. Porro, Rue Beaurepaire, n° 16 au Magasin de Musique, Instrument et Cordes, [ca.1796].

**Localización:** Ejemplar consultado en: BNE, M/2515.

**VIGUERIE, Bernard**, *L'art de toucher le pianoforte*, París: Chez l'Auteur, au Magasin de Musique, Rue Feydeau n°15 [ca.1796].

**Localización:** Existen ejemplares de reediciones del siglo XIX en la BNE, como la 1ª parte de la 10ª edición de 1858, consultado en: BNE, M/1268; la 1ª parte de la edición de 1873, consultado en: BNE, M/1270. También se conserva una edición del método en: BNC, M/362.

**Otra edición:** *Método para piano-forte, parte 1ª. Nueva edición aumentada con varios ejercicios para aprender a tocar por todos los tonos, seguido de varias sonatas de las mejores óperas de Rossini*. Madrid: León Lodre, librerías de Hermoso y Sanz [ca.1826-47] n° de plancha 122.

**Localización:** Ejemplar consultado en: BNE, M/1286.

**Otra edición:** *Método seguido de aires de las Óperas de Bellini, Donizetti, Verdi, arregladas por F. Villalba*, Madrid: Calcografía Lodre, Carrera San Gerónimo 183.

**Localización:** Ejemplar consultado en: BMAM, B-357 y B-498.

**Otra edición:** *Método para pianoforte. Nueva edición aumentada con varios ejemplos para aprender a tocar por todos los tonos. Seguido de varias sonatas de las mejores Óperas de Rossini*. Madrid: Lodre, Carrera de San Gerónimo 23, 183.

**Localización:** Ejemplar consultado en: BMAM, B-64.

**PLEYEL, Ignaz y DUSSEK, Johann L.**; *Méthode pour le pianoforte. Cette méthode contient essentiellement les principes du doigté du forte piano. On y trouvera aussi une nouvelle manière d'accorder cet instrument*, París: Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs N° 728, entre la Rue de la Loi et celle Helvétius, Propriété de l'Editeur, Enregistré à la Bibliothèque Nationale, 1797 (gravé par Michot), n° plancha n° 121.

**Localización:** Dos ejemplares consultados en: BNE, M/7501 y BNE, M/1575. También se conserva un ejemplar en: BNC, M-Fol-25.

**Observaciones:** Ambas ediciones que se conservan en la Biblioteca Nacional son exactamente iguales. Solo cambia la dirección del Almacén Pleyel y los sellos: en la sig. M/7501 figura « Appartient á Mademoiselle Miquetoti » y en la sig. M/1575 figura « À Montpellier, Chez Roger, Professeur de violon, place de la Comédie, n° 8, où l'on trouve un

---

<sup>1</sup> Se han colocado los métodos siguiendo el orden cronológico de las primeras ediciones de cada uno.



Magasin assorti de musique, d'instruments et de tout ce qui leur » -luego está la hoja cortada-. La técnica de impresión es calcografía –se perciben los bordes de las planchas y el nº de plancha es en ambos cuadernos el 121-. El precio que figura en ambos casos es idéntico: 12. El año no figura en ninguno de los dos ejemplares.

**Otra edición:** *Escuela para tocar el Fortepiano* (mss.), [ca.1803].

**Localización:** Ejemplar consultado en: RCSMM M/646. No se conoce fuente impresa de esta traducción. Se anuncia en varias fuentes hemerográficas: “En la librería de Dávila, calle de las Carretas, se halla la música siguiente:...el libro sexto de la escuela para fortepiano de Pleyel, compuesto de 6 sonatinas 34rs” (DM, 4.5.1803); “El libro primero del Diario de Damas, en 6 sonatinas para forte piano de Pleyel” (DM, 2.4.1803). En la prensa se hacen sucesivas referencias a una “Escuela de piano” de Pleyel, que se corresponde con “libros de sonatinas” de Pleyel publicados bajo el título “*El Diario de Damas*” (DM, 4.5.1803; DM, 21.7.1807; DM, 8.3.1808) y que no se corresponden con el método para piano de este autor. En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conservan los libros quinto y sexto del *Journal pour les Dames*, Offenbach sur le Mein: Jean André [ca.1788], que contienen arreglos de los cuartetos de Pleyel para piano, violín y violonchelo [RABASF, FJIM-125, 126, 130] (ejemplar consultado).

**LACHNITH, Ludwig**, *Nouvelle Méthode facile pour apprendre le Forte Piano et ouvertures*, París : Sieber fils Md. De Musique et d'Instruments, Rue de la Loi nº 1245 entre le Théâtre Français et la Fontaine Traversière, a la Flûte Enchantée, propriété de l'Éditeur, [ca.1800-1805] (gravé par Richomme), nº plancha 62.

**Localización:** Ejemplar consultado en: RB, Mus. 982.

**LIDÓN, José**, *Escalas para aprender a tocar el órgano o el piano*.

**Localización:** Citado en el *Catálogo de música vocal e instrumental* de la oficina de Antonio Fernández, 1824 [BNE, Mss. 14.068-2, pp. 315-324]. Se desconoce por el momento si se conservan ediciones manuscritas o impresas de esta obra.

**LAMPRUKER, Matías**, *Rudimentos para el forte piano*, (mss.) [1800- 1805].

**Localización:** Ejemplar consultado en: BNE, M/1192. No se conoce edición impresa de este método.

**CLEMENTI, Muzio**; *Introduction to the Art of Playing on the piano-Forte: Containing the Elements of Music, Preliminary Notions on Fingering with Examples and Fifty Fingered Lessons, in the Major and Minor Keys mostly in Use, by Composers of the First Rank, Ancient and Modern: to which are Prefixed Short Preludes by the Author*; Londres: Clementi, Banger & Hyde, Collard & Davis, 1801, rev. 1826.

**Localización:** Ejemplar consultado en: BNE, M.GUELBENZU/Métodos/C4.

**Otra edición:** *Introducción a el arte de tocar el Piano Forte*, sexta ed. dedicada a la Nación Española, Londres: Clementi, Banger, Collard, Davis y Collard, Cheapside nº 26, 1811.

**Localización:** Ejemplar consultado en: BNP, BA 1080/2.V.

**Otra edición:** *Introducción para el estudio del pianoforte en castellano*, Madrid: imprenta

de Bartolomé Wirmbs, calle del Turco, [ca.1820].

**Localización:** Se desconocen ediciones manuscritas o impresas de este método. Tomamos referencias del *Catálogo de Música de Bartolomé Wirmbs* [BNE, Papeles Barbieri, Mss.14047]. Aunque en dicho catálogo no figura el año, lo fechamos con toda seguridad después de 1818- ya que en él se incluye el catálogo de obras del primer año de publicación del periódico musical *La Lira de Apolo*: 1817- y antes de 1824, fecha en que se traslada de la calle el Turco a la calle de Hortaleza; y además, antes de 1822 fecha en que se cierra el Conservatorio de Música de José Nonó, al que se hace referencia en el mismo catálogo un poco más arriba. Probablemente llega a España antes de ser revisado por el autor en 1826, es decir, hacia 1820.

**MOMIGNY, Jérôme-Joseph;** *Le première année de leçons de piano-forte*, París: Momigny, 1802.

**Localización:** Desconocemos ejemplares del método

**Otra edición:** *Escuela de piano-forte* [ca.1897]

**Localización:** Se anuncia a la venta por cuadernos en la prensa madrileña (DM, 19.11.1807; 17.12.1807, etc.), pero de momento se desconoce si se conservan ediciones del mismo.

**CRAMER, Johann Baptist,** *Étude pour le piano forte, en quarante deux exercices dans les différents tons*, París : Ed. Erard, Chez Janet et Cotelle, vol.1 1804, vol. 2, 1810, (nº de plancha del vol. I: 450 y vol. II: 738).

**Localización:** Ejemplar consultado en: BNE, M/494 (1) (2). También se conserva un ejemplar en: BNC, M/3134.

**Observaciones:** Como recurso comercial los almacenistas se sirven del título para incorporar anuncios de obras que se venden en su almacén: Chez Janet et Cotelle, Mds. De Musique du Roi, le quereurs du Fonds de Boieldieu, Editeurs des Oeuvres choisies d'Haydn et de Mozart, de la collection des Quintetti eyt Trios de Boccherini, Au Mont d'Or, Rue St. Honoré nº 125 et Rue de Richelieu nº 92, Paris.

**Otra edición:** *Estudio para piano forte en cuarenta y dos ejercicios [sic] calculados para facilitar los progresos de quienes se propongan estudiar á fondo este instrumento*, Madrid: León Lodre, Carrera de Sn. Gerónimo, nº 23, almacén de Antonio Hermoso, [ca.1826] (nº de plancha 55).

**Localización:** Ejemplar consultado en: BNE, M/392.

**ADAM, Jean Louis,** *Méthode de piano-forte du Conservatoire de Musique, Adoptée pour servir á l'Enseignement dans cet Établissement*, París: Imprimerie du Conservatoire Impérial, 1804, (gravé par La Roy).

**Localización:** Ejemplar consultado en: BS, FH 41200, RCSMM, 1/307 y en RABASF, A/2129. También se conserva en: BNC, 2009/Fol./1272.

**Otra edición:** **SOBEJANO y AYALA, José,** *El Adam español, método para piano*, Madrid: Bartolomé Wirmbs, librería de Hermoso, calle Mayor frente a las Cobachuelas, 3 vol., 1826.

**Localización:** Ejemplar consultado en: BNE, M/1715.

**Observaciones:** Nos llama la atención que en el título se emplea la denominación de

“piano” para el instrumento, cuando en los otros métodos de la época se emplea todavía Forte-Piano o Piano-Forte.

**Otra edición:** SOBEJANO, José, *Lecciones metódico progresivas o Método para Forte Piano por Dn. José Sobejano Ayala* (mss).

**Localización:** Ejemplar consultado en: RABASF, FJIM-5. También se conserva en: BNC, M/652.

**Observaciones:** El ejemplar conservado en RABASF, FJIM-5 es un manuscrito y está rubricado por Sebastián Megía Casasola. Contiene la primera parte entera, los cuadernos primero y segundo de la segunda parte, y la tercera parte entera, integrada por los 24 *Preludios*.

**Otra edición:** *Método de Piano Forte*, redactado por L. Adam y adoptado para la Enseñanza en este Establecimiento [Conservatorio de París], Madrid: Almacén de Música de José León [1804] (grabado por Le Roy, según la edición francesa).

**Localización:** Ejemplar consultado en: BS, FH 41200.

**Otra edición:** *El Adam español o lecciones metódico-progresivas para forte piano*, Madrid: [s.n.] 1826.

**Localización:** Ejemplar consultado en: BMAM, ML-133

**Observaciones:** El ejemplar forma parte de una colección facticia junto a otras obras.

**CARRERA y LANCHARES, Pedro**, *Escuela completa de Forte-Piano*, Madrid: Álvarez [1808].

**Localización:** Únicamente por referencias en el DM, 17.3.1808, DM, 26.8.1808; y en el Archivo musical de la decimoquinta Condesa-Duquesa de Benavente, M<sup>a</sup> Josefa Alonso Pimentel de 1824. Se desconoce por el momento si se conservan ediciones impresas o manuscritas de esta obra.

**LÓPEZ REMACHA, Miguel**, *Principios o Lecciones Progresivas para Forte-Piano conformes al gusto y deseos de las señoritas aficionadas a quienes los dedica su autor*. Madrid: B. Wirbms, Librería Orea [1817-24].

**Localización:** Ejemplar consultado en: BNE, MC/3763/1.

**V.**, *Demostración del piano forte* [ca.1820-26].

**Localización:** Referencia tomada del *Catálogo de música vocal e instrumental* de la oficina de Antonio Fernández (1824) [BNE, Mss. 14.068-2, pp. 315-324].

**NONÓ, José,** *Método de piano conforme al último que se sigue en París, arreglado por D. José Nonó, director del Conservatorio de Música de esta Corte*; Madrid: Imprenta de Aguado y Compañía, 1821 (estampador B. Wirmbs), n° de plancha 55.

**Localización:** Ejemplares consultados en: BNE, M/270 y BNE, MC/1-46.

**Observaciones:** En la tapa delantera del método con sig. BNE, M/270 figura un asiento de pertenencia al Infante D. Francisco de Paula. Esta obra también se vendía por cuadernos (en total dos), ya que en la edición con signatura [BNE, MC/1-46] figura la anotación manuscrita “Por Don José Nonó, Madrid-1821. Este es el primer cuaderno”.

**DÉSORMERY, Jean-Baptiste,** *Etudes dans les Vingt Quatre Sons du Piano Forte classées progressivement pour les mains qui n'ont pas l'entendue de l'octave*, op. 19, París: Meyseberg [1. Partie 1820, 2. Partie 1821].

**Localización:** Ejemplar consultado en: BS, FH 41645.

**HUMMEL, Johann Nepomuka,** *A complete theoretical and practical Course of instructions on the Art of playing the Piano Forte*, 3 vol. Londres: F. Boosey, 1827.

**Localización:** Ejemplar consultado en: RCSMM 1/700.

**MASARNAU, Santiago,** *Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el Piano-Forte empezando desde los principios elementales más sencillos e incluyendo todo lo necesario para llegar a adquirir la posesión más completa del instrumento, y traducido libremente al español por Dn. Santiago de Masarnau*, 3 vol.; Madrid: Bartolomé Wirmbs, almacén de Hermoso frente a las Gradas de San Felipe el Real, 1833 y 1835.

**Localización:** Ejemplar consultado en: RB, Mus.715

**Observaciones:** Santiago de Masarnau anota en la portada “traducido libremente al español de la edición inglesa”.

## APÉNDICE 4

### *Música que contiene el Archivo del infante Francisco de Paula*

[BNE, M/1008]

Manuscrito de aprox. 1840-44. No figura la fecha, pero en la última hoja figura una anotación que indica una lista de obras que se añadieron al catálogo en 1844. Probablemente su fecha sea inmediatamente anterior.

Transcribimos exclusivamente las obras referidas a piano solo y mantenemos todos los títulos y nombres como en el original:

#### 4ª Tabla<sup>2</sup>

- *Aria de la Elisabetta, ridotta per Piano forte del Sigr. Giselio?* [ilegible] *de Sarmiento*
- *Cavatina de Rossini*
- *Principios per bene apprendere a sonare il Piano Forte*
- *Seis Sonatas progresivas a tres manos o con Baso fundamental para Forte-piano, compuestas y dedicadas a la Serenísima Sra. Infanta Da. Luisa Carlota por Dn. Santiago Medeck*
- *Piezas para Baile para Piano Forte compuestas por Da. Dolores Vedruna*
- *Gramática razonada musical, compuesta en forma de diálogos para los principiantes por el Mariscal de Campo Dn. Federico Moreti, 3 ejemplares.*
- *Juegos músicos o método de enseñanza mutua para aprender la ciencia música en la parte teórica por Dn. Joaquín Sánchez de Madrid*
- *Sistema de la unión de la Música Especulativa con la Teórica y Práctica por Madrid.*

#### 3ª Tabla

- *Sonata a quattro mani, Pleyel*
- *Sonata a quattro amni per Cembalo ó Piano forte, Sterkel*
- *Sonata sesta á quattro mani, Pleyel*
- *Sinfonia a quattro mani per Piano forte, Paer*
- *Sonata 4ª a quattro mani, Pleyel*
- *Tre sonatine per Cembalo o Piano Forte con Violino obligato, Wanhal*
- *Sonata terza á quattro mani per Cembalo o Piano forte, Pleyel*
- *Sonata Seconda per Cembalo o Piano forte, Pleyel*
- *Sonata prima a quattro amni per Cembalo o Piano forte, Pleyel*
- *Método de piano conforme al último que se sigue en Paris arreglado por Dn. Jose Nonó*
- *Le nouveau Solfege avec accompagnement de Piano par Jérôme-Joseph de Momigní*

---

<sup>2</sup> Las tablas figuran en orden numérico decreciente.

- *Método fácil y práctico para aprender con toda perfección a tocar el forte – piano dedicado al Sermo. Sr. Infante Dn. Francisco de Paula*
- *18 cuadernos de La Lira de Apolo. Periódico filarmónico dedicado a las damas por Dn. Bartolomé Wirmbs.*
- *Gran Mapa armónico que contiene todos los materiales de la Ciencia Música y de la Composición moderna en cuatro cuadernos para su explicación por Dn. Jose Nonó*

## 2ª Tabla

- *Duetto del Matrimonio secreto per el Piano forte de Cimarosa*
- *Aria de la Opera il Re Teodoro per il Piano forte, de Paisiello*
- *Duetto dell'Opera Tuorusciti per il Piano forte de Paer*
- *Tercetto di Riscianto e Zoraide per solo Piano forte de Rossini*
- *Canción el Hombre sensible para Forte piano por Camarón*
- *Manchegas del Coliseo de la Cruz para Forte piano por Nonó*
- *Canción el Amor perdido para forte piano, Ayala*
- *Cancion Luevas a Cupido para piano, Ayala*
- *Polonaise pour le Piano forte, Gelinek*
- *Polonaise Heroique sur la Mort du Prince Poniatousky pour le piano forte par Lafond*
- *Troisieme Polonaise por le Piano, Gelinek*
- *Grande Polonaise pour le Piano, Gelinek*
- *Polonaise a 4 mains pour le Piano par Leidenstorf*
- *Polonaise pour le Piano par Field*
- *Polonaise melancoloque pour le Piano par Navratill*
- *Prois Polonaise por Piano par Navratill*
- *Six Polonaises et six Trios pour le Piano, Leidesdorf*
- *Trois Polonoses pour le Piano a 4 mains, Kloss*
- *Rondo Brillante per il forte piano solo ossia col acompto. Del Orchestra, Hummel*
- *Air de Matelots Russes en Rondo per Piano forte, Ries*
- *Romance, Ries*
- *Rondeau pastoral pour le Piano, Steibelt*
- *Trois Rondeau pour le Piano, Dussek*
- *Rondo a la Polaca pour le Piano, Mereaux*
- *Divertimento on two favorite Russian Airs for the Sinfonia, per Piano forte, Romberg*
- *Sinfonía per Piano forte, Rossini*
- *Sinfonía en la opera nueva el Engaño feliz para forte piano, Rossini*
- *Tema con variaciones para Forte piano, dedicadas a S.A.R., por A. J.*
- *Romance d'une folie carie pour le Piano, Woelfl*
- *Grosses Pot-pourri aus Beethovens pour Piano forte auf 4Hände par Diabelli*
- *Rondeau a 4 Mains pour le Piano forte, Penna*
- *L'Ambigu, divertiment pour le Piano forte, Cramer*
- *Le Tableau anime, divertiment pour le Piano, Hummel*
- *7 Cuadernos con Ländler, Auswahl del beliebtesten Oesterreichischen Nationaler Tänze für das piano forte*
- *Variations pour le Piano forte, Hummel*
- *Le Retour du Printems, divertissement pour le Piano, Cramer*

- *Ariette avec 12 variations pour Piano forte, Mozart*
- *Prelude et Fugue pour Forte piano, Crotêh*
- *Eine historische Fantasie oder Sonata für Clavier, Freystaedtler*
- *Telemach auf der Insel der Calipso, Clavierauszug*
- *Le charlatan, divertissement Comique arrange pour le Pian forte, Ymlauff*
- *Sinfonie arrangé pour le Piano forte á 4 mains, Mozart*
- *Ouverture für das Pianoforte auf 4 Hände, Boieldieu*
- *Sinfonia composta e ridota por piano forte par Longhena*
- *Divertimento para piano-forte compuesto y dedicado a S.A.R. el Smo. Sr. Dn. Francisco de Paula por Sánchez*
- *Vals de la Cachucha para Piano forte*

### **Legajo 9, Música para Piano**

- *Obertura de la Opera picaros y Diego, Dalayrac*
- *Ouverture Il matrimonio segreto pour clavecín ou pano forte, Cimarosa*
- *Ouverture La cosa rara, arrange pour piano forte, Soler*
- *Ouverture de Socondo, arrange pour le piano, Nicolo*
- *Ouverture de Calife de Bagdad, arrange pour piano forte, Boieldieu*
- *Ouverture du Jeune Henri Chasse, arrange pour piano forte, Méhul*
- *Sonata a cuatro manos compuesta y dedicada a S.A. la Reyna por D. Santiago Medeck*
- *Six sonatines tres fáciles pour le piano, Wanhal*
- *Trois Sonates pour le Piano, Dussek*
- *Sonate pour le Piano Beethoven*
- *The Sonatas for the piano forte, par Clementi*
- *Quatre sonates pour le forte piano, Clementi*
- *Six sonatines tres faciles pour le piano forte, Wanhal*
- *Six Sonatines pour le Piano forte ou Harpe, Dussek*
- *Grande Sonate a quattro mains sur un clavecín ou Piano forte, Mozart*
- *Grande Sonate pour le piano forte, Dussek*
- *Sonate pour le Piano forte, Beethoven*
- *Grande Sonate pour le Piano forte, Cramer*
- *Sonate pour le clavecín ou Piano forte, Haidn*
- *Grande Sonate pour le piano forte tiree du Concerto Voyage sur le Mont Bernard, Steibelt*
- *Sonata a cuatro manos, Ries*
- *Chasse a quatre mains pour le piano forte, Penna*
- *Un cuadernito azul contiene Caccia de Muzio Clementi*
- *Repertoire de Musique pour les Dames Ouvrage periodique et progressif, Hummel*
- *The Battle of Belle Alliance Militairische fantasie füs piano forte, Jonson*
- *Vittoria a Grand Militari Sonata, King*
- *The Battle of the Pirinees onte piano forte, Latours*
- *Introducton and God save the King with variations, Vaccari*
- *La Sentinelle Romance favorite pour le Piano forte a quatre mains, Leidesdorf*
- *Variaciones para el forte piano sobre el tema de la cacioneta Bascongada Etzasora internais pour Bullé*
- *Variaciones pour le piano forte a cuatro mains, Leidensdorf*

- *Pot-Pourri d'Airs: Zauberflöte, Dn Juan et Figaro: mis pour un piano forte, Gelinek*

### **Legajo 10**

- *Chois de Danses caracteristique de diverses Nationa de l'Europe pour le piano forte nº1, nº2, nº3, nº4, Canze*
- *Neve Valses fur das Piano forte, Playez*
- *6 Valzes avec trios des Noces de Gamache variee pour le piano forte, Dumonchau*
- *Les Soirees de Famille 5. Recueil de Nouvelles ContreDanses françaises et Walzes de plusieurs bons Auteurs arrangees pour le forte piano, Collinet*
- *12 Menuetten im Clavierauszug von Beethoven*
- *March Pirinean, forte piano, Berger*
- *March Portugese arranged forte piano by Bontempo*
- *March Prussian, Berger*
- *Grand Victory of Witoria arranged as a Rondo forte piano, Jansen*
- *Raccolta di Quatriglie e Contradanze Valzen e Monfrine, Jansen*
- *Aleors Militar para piano forte, Jansen*
- *1ª Colección de Walses y Escocesas al estilo Aleman para piano forte dedicada a S.A.R. el Srmo. Sr. Dn. Franco. De Paula con variaciones para piano forte de la Opera el Tancredo, dos exemplares por Cordova*
- *Rigodones de la Opera los pretendientes para forte piano dedicados a S.A.R. la Srma. Infanta Da. Lucia Carlota, 4 exemplares, Nonó*
- *Tande de Rigodones con figuras nuevas sacados de algunos intentos de las operas, puestos para piano forte por Belluzzi*
- *Wals para piano forte, Belluzzi*
- *Wals Cristina para piano forte, Belluzzi*
- *Alegro militar nº7 del Vaile el Carnaval de Venecia traducido y aumentado por Alfazo? [ilegible]*
- *Marche fúnebre sur la Mort du Comte da Barca pour le piano forte, Neukomm*
- *Tarantella del Ballo de Otranto Acomodata per piano forte, Neukomm*
- *Tarantella di Vestris n.l. Tarantella nell Ballo di Mahbet nº2 para uso de la Serma. Sa. Infanta Da. Lusía Carlota, Neukomm*
- *Colección de las piezas que salieron en la suscripción de la Filarmonía, piezas todas pequeñas atadas con un bramante*
- *Allegro Sehezzantte pour le forte piano, pieza suelta sin fin ni cabeza*

### **Música Marcial**

- "Ocho grandes cuadernos que contienen una colección de Marchas prusianas, Austriacas y otras Variaciones".



## APÉNDICE 5

*Plan para establecer en esta Corte un Taller de grabado e imprenta de Música en láminas de estaño, al uso de Londres, París y Viena, que presenta a la Sociedad Matritense el Profesor Alemán Don Bartolomé Wirmbs<sup>3</sup>.*

Dicho profesor ha grabado y está grabando varias obras de música vocales e instrumentales y entre ellas una Elemental. Por él igualmente los meses siguientes y lo que no necesita de auxilios [primarios?]: punzones de notar y figuras musicales, colecciones progresivas de números, idem de letras, una completa prensa ó Tórculo para estampar. Todos los utensilios para fundir vaciar, pulimentar y grabar láminas de estaño.

Madrid, 6 de noviembre de 1816

Excelentísimo Señor Bartolomé Wirmbs

### CONDICIONES

Bajo las que ofrece dirigir el establecimiento y enseñar a los jóvenes que se le destinen:

1ª Que se le destine un local para establecer el taller y tórculos, en el que pueda vivir con su familia. Que tenga buenas luces y sitio para la venta de las obras de Música. Papel pautado, copias, y demás.

2ª Que se le faciliten mesas, bancos y demás utensilios de madera para hacer trabajar los jóvenes que se le destine.

3ª Que admitirá quatro jóvenes que tengan más de doce años de edad y sepan leer, escribir y algo de aritmética, en la clase de aprendices.

4ª Que dos de los jóvenes los más adelantados y previo los exámenes públicos, pasarán a los dos años a la Clase de oficiales y serán reemplazados con otros aprendices y bajo los mismos términos, cada dos años.

5ª Que no será de cuenta del Profesor la manutención y vestuario completo de los jóvenes, sean aprendices u oficiales, durante el tiempo que estén en el establecimiento, para lo cual podrán ser del Colegio de Sordo Mudos o de las Casas de Huérfanos, Hospicios u otros, en cuyo caso, es muy esencial e indispensable que el taller se establezca en la Casa a la que pertenecen los jóvenes que se destinan.

6ª Que a los cuatro años (dos por lo menos de aprendiz y dos de oficial, y previo los exámenes públicos en los que obtengan el premio de Sobresaliente) podrán ya trabajar de su cuenta, sea como oficiales pagados u otro profesor, sea estableciéndose separadamente y donde mejor convenga, para lo cual, se les despacharán el competente título de Maestro aprobado.

7ª Que los jóvenes, durante el tiempo que estén en el establecimiento, no podrán trabajar por su cuenta en ramo alguno que sea peculiar de este establecimiento.

8ª Que fuera de las horas de trabajo en el taller, los jóvenes deberán permanecer en sus respectivas clases del establecimiento a que primitivamente pertenecieran, pues el Profesor solo responderá del tiempo que estén a su lado.

---

<sup>3</sup> RSEM, Legajo 170/5.

9ª Que se le conceda un Privilegio exclusivo y el tiempo de doce años, para que nadie pueda establecer en esta Corte otro taller de esta clase, a no ser los jóvenes que sean aprobados, según se ha detallado en el nº seis de las órdenes.

Madrid, 6 de noviembre de 1816

Excelentísimo Señor Bartolomé Wirmbs

#### AUXILIOS QUE TENDRÁN LOS JÓVENES QUE SE DEDICAN AL GRABADO Y ESTAMPADO DE MÚSICA SIENDO OFICIALES

El diez por ciento de la ganancia líquida de todo papel pautado que se venda, de la Música que se copie y de la venta de Música impresa que se verifique en el establecimiento, cuyas cantidades quedarán en poder del Profesor, en base de fondos del Establecimiento y se entregarán a los jóvenes cuando salgan del taller examinados, para establecerse. Pero que perderán si salieran antes, o por mala conducta, falta de aplicación, no siguieren en él hasta el punto de obtener el título detallado en el punto seis de las órdenes.

Fdo.: Wirmbs

#### OBRAS PUBLICADAS

- *La Melopeya*, Obra elemental para prender la Música y el Canto, compuesta por Don Miguel de Remacha y dedicada a la Excelentísima Señora Duquesa de Abrantes. Se vende a 100 rs. en la librería de Pérez, calle de las Carretas.
- *Boleras Manchegas* para piano
- N°12, *Waltz* para piano
- N°12, *Waltz del Congreso de Viena*
- N°12, *Waltz* para guitarra

[Todas ellas] se venden en la tienda Inglesa, calle del Príncipe.

#### OBRAS QUE ESTÁ GRABANDO ACTUALMENTE

- *Tres Duos* para guitarra y violín, de Moretti, dedicados a S.A. el Sor. Príncipe de Shaunitz
- *Seis Canciones Españolas* con acompañamiento de pianoforte de Don Manuel Rücker, dedicadas a la Excelentísima Señora Duquesa de Híjar
- *Obertura* de la Ópera Bufa española *El Licenciado Farfulla*, música de Moretti, arreglada para pianoforte y violín por Don Manuel Rücker y dedicada a lady Duff Gordon. Nota: No ha querido admitir otras varias que se le han presentado por falta de tiempo y brazos.